

Aedifico et Conservo III

ESKALACJA JAKOŚCI KSZTAŁCENIA ZAWODOWEGO
W POLSCE



Fundacja
HEREDITAS



**Aedifico
et Conservo**

Program Doskonalenia Zawodowego dla nauczycieli i instruktorów praktycznej nauki zawodu
przedmiotów zawodowych kierunków budowlanych i mechanicznych
opracowany w ramach projektu
„Aedifico et Conservo III. Eskalacja jakości kształcenia zawodowego w Polsce”

Partner projektu:



Patronat medialny:



© Fundacja HEREDITAS 2014

ISBN 978-83-937739-2-3

Wszelkie prawa zastrzeżone.
Całość ani żadna część niniejszej książki nie może być reprodukowana
bez pisemnej zgody wydawcy.

Człowiek – najlepsza inwestycja!



KAPITAŁ LUDZKI
NARODOWA STRATEGIA SPÓJNOŚCI

UNIA EUROPEJSKA
EUROPEJSKI
FUNDUSZ SPOŁECZNY



Publikacja współfinansowana ze środków Unii Europejskiej w ramach Europejskiego Funduszu Społecznego.

Aedifico et Conservo

ESKALACJA JAKOŚCI KSZTAŁCENIA ZAWODOWEGO W POLSCE

PROGRAM DOSKONALENIA ZAWODOWEGO DLA NAUCZYCIELI
I INSTRUKTORÓW PRAKTYCZNEJ NAUKI ZAWODU PRZEDMIOTÓW ZAWODOWYCH
KIERUNKÓW BUDOWLANYCH I MECHANICZNYCH



Fundacja
HEREDITAS

Warszawa 2014

Spis treści

<i>Wprowadzenie</i>	7
<i>Adaptacja architektury rezydencjonalnej do nowych funkcji</i> – Hanna Dzielińska	27
<i>Rola architektury postindustrialnej i zabytku techniki</i> <i>we współczesnym krajobrazie miast</i> – Michał Krasucki	67
<i>Słów kilka o odlewach sztukatorskich</i> – Piotr Grzegorz Mądrach	105
<i>Farby do malowania elewacji budynków – subiektywny przegląd</i> <i>historyczno-technologiczny. Krótka historia farb i malowania nimi</i> – Piotr Grzegorz Mądrach, Sławomir Nowaczyk	171
<i>Drzwi biegunowe. Wstęp do analizy historii, konstrukcji</i> <i>i dekoracji na wybranych przykładach</i> – Andrzej Cichy	201
<i>Rezydencje łódzkich fabrykantów</i> – Anna Gola	283
<i>Zarys historii ogrodów klasztornych, ich rola w kulturze</i> <i>europejskiej oraz wpływ na rozwój sztuki ogrodowej</i> <i>na przestrzeni wieków</i> – Małgorzata Dyrska	329

Wprowadzenie

Szkolnictwo zawodowe w dobie przemian w gospodarce europejskiej ulega przekształceniom. Specyfika zawodu nauczyciela i instruktora praktycznej nauki zawodu w sposób szczególny determinuje edukację ustawiczną, zwłaszcza w szkolnictwie zawodowym – bezpośrednio warunkowanym potrzebami gospodarki.

Według opracowania MEN „Założenia projektowych zmian – kształcenie zawodowe i ustawiczne” (2011 r.) niezbędna jest modernizacja kształcenia zawodowego, wynikająca ze zgodnych z postępek i rozwojem zmian technologicznych, ale także ze wzrostu oczekiwań pracodawców w zakresie umiejętności praktycznych zatrudnianych osób. Zgodnie z opracowaniem „Badanie kwalifikacji i kompetencji oczekiwanych przez pracodawców od absolwentów kształcenia zawodowego” (KOWE-ZiU, 2009 r.) **zasadniczym problemem szkolnictwa zawodowego jest kształcenie odbiegające od rynku i mały udział pracodawców w procesie kształcenia.** Według Bilansu Kapitału Ludzkiego w Polsce (2011 r.) 75% kandydatów na pracowników nie spełnia oczekiwań pracodawców, przy czym w branży budowlanej – jest to aż 83%. Branża architektoniczno-budowlana i mechaniczna charakteryzują się dużą innowacyjnością (technologii, materiałów, technik i metod), stąd ustawiczna aktualizacja kompetencji u nauczycieli i instruktorów praktycznej nauki zawodu tych branż jest kluczowa. Jednocześnie, szkoły rzadko dysponują odpowiednim, nowoczesnym sprzętem czy dostępem do nowych technologii.

Od października 2010 r. do czerwca 2011 r. nauczyciele i instruktorzy praktycznej nauki zawodu kierunków architektoniczno-budowlanych i inżyniersko-technicznych z terenu całego kraju brali udział w **1. edycji projektu** – w zorganizowanych w Warszawie stażach w przedsiębiorstwie budowlanym ARTIN, w pracowniach konserwacji zabytków (kamienia i sztuki, drewna, metalu, witrażu) oraz w wizytach studyjnych w obiektach zabytkowych i objazdach badawczo-naukowych po Mazowszu. Staże spotkały się z bardzo pozytywną oceną nauczycieli i w listopadzie 2011 r. rozpoczęto realizację **2. edycji projektu.**

Przeprowadzona wśród uczestników i uczestniczek 1. i 2. edycji „Aedifico et Conservo” ankietyzacja wykazała potrzebę uzupełniania kwalifikacji w zakresie

nowych technologii, materiałów, technik, projektowania architektonicznego ICT. Uczestnicy obu edycji projektu uznali staże w rzeczywistych warunkach środowiska pracy za dobry sposób uzupełniania kwalifikacji i poleciliby innym nauczycielom. Projekt niniejszy – **3. edycja „Aedifico et Conservo”** – jest odpowiedzią na wyrażone przez grupy docelowe zainteresowanie.

Program Doskonalenia Zawodowego projektu „Aedifico et Conservo III. Eskalacja jakości kształcenia zawodowego w Polsce” opracowany został przez ekspertów ARTIN i Hereditas na podstawie wniosków i rekomendacji rozwiązań wypracowanych w 1 edycji projektu. Zgodnie z rekomendacjami z 1. edycji projektu, nacisk w PDZ niniejszej edycji położony został na projektowanie architektoniczne ICT, prace na terenie realizacji budowlano-konserwatorskich oraz nowe technologie w konserwacji wystroju architektonicznym (kamień/sztukaterie/drewno/metal), co wychodzi naprzeciw oczekiwaniom uczestników i uczestniczek (ankiety odbiorców 1. i 2. edycji) i jest zgodne ze wskazaniami ARTIN (realizator stażu w 1 edycji „Aedifico et Conservo”). PDZ w tej wersji został wysłany do szkół. Wychodząc naprzeciw zgłoszonym w ramach konsultacji ze szkołami potrzebom, niniejszy PDZ uzupełniono o dwa zagadnienia: ogrody (w bieżącej edycji w projekcie wzięło udział wielu architektów krajobrazu) oraz pałace fabrykanckie (w drugiej części książki).

Projekt jest finansowany ze środków Europejskiego Funduszu Społecznego (EFS) w ramach Programu Operacyjnego Kapitał Ludzki, Poddziałanie 3.4.3. „Upowszechnienie uczenia się przez całe życie”.

Cele projektu

Projekt zakłada wykształcenie i dostosowanie do potrzeb współczesnego rynku pracy u odbiorców (320 nauczycieli przedmiotów zawodowych i instruktorów praktycznej nauki zawodu kierunków budowlanych i mechanicznych, w tym 243 mężczyzn i 77 kobiet) nowych, praktycznych umiejętności w rzeczywistym środowisku pracy, z naciskiem na poszerzenie wiedzy w zakresie nowych technologii w inżynierii, budownictwie oraz konserwacji architektury i wystroju architektonicznego. Do celów szczegółowych należy zdobycie przez odbiorców

dot. m.in. doskonalenia pracy z uczniem (nowe technologie, ICT), a także wykreowanie potrzeby uczenia się przez całe życie. Projekt promuje ponadto polepszenie i wskazanie kierunków współpracy uczestników projektu z przedsiębiorstwami budowlanymi i mechanicznymi w ramach opracowania pilotażowego programu doskonalenia zawodowego.

Odbycie przez odbiorców stażu w rzeczywistych warunkach środowiska pracy pozwoli na wykształcenie dobrych praktyk doskonalenia nauczycieli kształcenia zawodowego kierunków budowlanych i mechanicznych. Opracowanie i pilotażowe wdrożenie programu doskonalenia zawodowego powiąże kształcenie zawodowe kierunków budowlanych i mechanicznych z gospodarką, wpłynie na wzrost gospodarki opartej na wiedzy. Projekt przyczyni się do zmniejszenia zidentyfikowanych problemów: udział nauczycieli i instruktorów praktycznej nauki zawodu kierunków budowlanych i mechanicznych w projekcie posłuży aktualizacji ich wiedzy, powiązaniu jej z rynkiem, realizacja 3. edycji wzmocni rezultaty edycji poprzednich, w tym nową jakością szkolnictwa zawodowego: współpraca szkół zawodowych z przedsiębiorstwami. Uzupełnienie kwalifikacji przez nauczycieli pozwoli na implementację pozyskanej wiedzy wśród uczniów: przyszłych pracowników.

Grupa docelowa (odbiorcy projektu)

Działania projektowe skierowane są nauczycieli przedmiotów zawodowych i instruktorów praktycznej nauki zawodu szkół zawodowych kierunków budowlanych i mechanicznych z całej Polski. Nauczyciele tych kierunków kształcą m.in. w zawodach (na podst. KOWEZiU): technik budownictwa, renowator zabytków architektury, kamieniarz, technik sztukatorstwa i kamieniarstwa artystycznego, posadzkarz, technik mechanik, mechatronik, mechanik, monter, operator maszyn i urządzeń, elektromechanik, ślusarz, stolarz, technik budownictwa wodnego, technik technologii drewna, technik robót wykończeniowych w budownictwie i in.

Nauczyciele przedmiotów zawodowych stanowią ok. 10% ogółu nauczycieli w Polsce (62907 osób, w tym 35340 kobiet i 27567 mężczyzn, dane Ośrodka

Rozwoju Edukacji: „Liczba nauczycieli przedmiotów zawodowych wg rodzaju obowiązku wg SIO stan na 31.03.2011”, -kobiety”, -mężczyźni”). W szkołach zawodowych budowlanych i mechanicznych pracuje najwięcej nauczycieli i nauczycielek (w budowlanych: 2777 os.; mechanicznych: 5571 os.; dane Ośrodka Rozwoju Edukacji jw.), przy czym przeważają mężczyźni (budowlane: 1514 mężczyzn i 263 kobiety, mechaniczne: 4869 mężczyzn i 702 kobiety).

W realizowanej obecnie 3. edycji projektu udział bierze 320 nauczycieli przedmiotów zawodowych i instruktorów praktycznej nauki zawodu kierunków budowlanych i mechanicznych, w tym 243 mężczyzn i 77 kobiet. Udział kobiet i mężczyzn w projekcie jest proporcjonalny do udziału kobiet i mężczyzn w grupie nauczycieli kierunków budowlanych i mechanicznych ogółem.

Projekt „Aedifico et Conservo III” ma także wpływ na inne podmioty niż grupa docelowa. Nauczyciele i instruktorzy praktycznej nauki zawodu innych szkół niż te, które biorą udział w projekcie, poprzez pozytywne wzorce i dzięki upowszechnieniu rezultatów podwyższą swoją motywację w rozwijaniu własnych kwalifikacji zawodowych. Dyrektorzy szkół, w których zatrudnieni są odbiorcy projektu, pozyskają kadrę o uaktualnionych kwalifikacjach (wzrost jakości kadr to eskalacja poziomu kształcenia w szkołach), a także zdobędą umiejętność wypracowywania modeli współpracy z przedsiębiorstwami, co w konsekwencji zapewni dostosowanie programu do rynku. Przedsiębiorstwa branży budowlanej i mechanicznej będą miały możliwość zatrudniania lepiej wykwalifikowanych pracowników (obecni uczniowie), co z kolei oznacza mniejsze inwestycje w szkolenia, oszczędność czasu, optymalizację działań etc.

Realizacja staży

Organizator staży opracowuje **Regulamin Projektu**, który określa m.in. organizację staży, zasady i tryb naboru uczestników i uczestniczek staży, zakres obowiązków osób zaangażowanych w realizację staży, a także zakres obowiązków uczestników staży. Staż realizowany jest na podstawie szczegółowego **harmonogramu zajęć**, opracowanego w formie pisemnej, z podaniem wykazu tematów i czasu trwania poszczególnych bloków tematycznych.

Organizator zapewnia sprawny przebieg prac zaplanowanych do zrealizowania podczas staży, zgodnie z opracowanym szczegółowym harmonogramem stażu, z zastosowaniem nowoczesnych narzędzi i metod kształcenia:

- a) liczba uczestników stażu wynosi max 20 osób w grupie; celem sprawnego przeprowadzenia prac specjalistycznych, a także optymalnego przyswojenia przekazanej wiedzy, uczestnicy w przypadku wybranych prac zostają dodatkowo podzieleni na dwie grupy po 10 osób; prace terenowe i wizyty studyjne na terenie obiektów realizowane łącznie dla wszystkich uczestników stażu (20 osób w grupie);
- b) prace wykorzystujące sprzęt komputerowy (laptopy) każdorazowo prowadzone są w podziale na dwie grupy po 10 os. – tak, że przy jednym stanowisku pracuje jedna osoba;
- c) wybrane prace odbywają się w pracowniach ARTIN, pracowni konserwacji drewna i pracowni sztukatorskiej oraz na terenie prowadzonych aktualnie robót konserwatorskich (po uprzednim uzgodnieniu i pod nadzorem odpowiednio umocowanego konserwatora / architekta) – m.in. pałac w Guzowie (XVIII-XIX w.) w otoczeniu parkowym, dawna Warszawska Wytwórnia Wódek „Koneser” – obiekt przemysłowy z przeł.. XIX i XX w. (prace w zakresie rewitalizacji architektury postindustrialnej), kamienice z przełomu XIX i XX w. w Warszawie oraz inne obiekty – w zależności od stanu i etapu tych prac;
- d) w ramach praktycznego projektowania w systemie AutoCAD uczestnicy i uczestniczki wykonują prace nad koncepcjami architektonicznymi realizowanymi przez przedsiębiorstwo budowlane Artin oraz są włączeni w przygotowywanie finansowych planów dot. inwestycji w zabytkowych budynkach
- e) uzupełnieniem programu stażu jest wizyta studyjna w Łodzi (rewitalizacja architektury postindustrialnej): lofty Scheiblera, fabryka Izraela Poznańskiego, fabryka Geyera (tzw. Biała Fabryka) oraz pałace fabrykanckie;
- f) zgodnie z zasadą **empowerment**, uczestnicy i uczestniczki staży mogą w każdym momencie zwrócić się do Opiekunów Staży z sugestią zmian godzin (godzenie ról zawodowych i prywatnych) i/lub dostosowania programu do ich potrzeb;
- g) z uwagi na niejednokrotnie znaczne odległości od miejsca zakwaterowania (hotel) do miejsc pracy lub na teren robót budowlano-konserwatorskich, gdzie odbywają się staże, organizator zapewnia stażystom i stażystkom codzienny **transport busem** spod hotelu na miejsce stażu i z powrotem.

Zakres godzinowy poszczególnych prac obejmuje (szczegóły – patrz: Plan/zakres tematyki staży):

- nowoczesne technologie w konserwacji architektury, inżynierii, mechanice, projektowanie Auto/ArchiCAD /40 godz.;
- nowe techniki konserwacji wystroju architektonicznego (kamień/sztukaterie/metal/drewno) /20 godz.;
- prace na terenie robót budowlano-konserwatorskich (Warszawa i okolice): pałac w Guzowie, d. WWW Koneser, Łódź i inne – w zależności od aktualnie prowadzonych prac /20 godz..

Kadra

Nad prawidłowym przebiegiem stażu czuwają **Opiekunowie Staży**, którzy na bieżąco wykonują wszelkie niezbędne działania służące praktycznemu rozwojowi zawodowemu uczestniczek/uczestników podczas staży – na stanowiskach pracy, tj.: dobierają obowiązki i rodzaj prac w zależności od poziomu wiedzy i praktyki uczestnika/uczestniczki, bezpośrednio asystują grupie stażystów w trakcie wykonywania przez nich prac, na każdym etapie nadzorują pracę uczestników/uczestniczek na stanowiskach pracy, wskazują, jak prawidłowo wykonać daną pracę i obsłużyć sprzęt (instruktaż w miejscu pracy), kontrolują fachowość powierzonych stażystom prac / obsługi sprzętu / doboru materiałów, nadzorują przestrzeganie przepisów BHP i wewnętrznych procedur przedsiębiorstwa, sprawują pieczę nad zaopatrzeniem uczestników i uczestniczek w materiały, sprzęt, środki BHP itp. Ponadto prowadzą dzienniki zajęć i listy obecności.

Za koordynację i nadzór opracowania Programu Doskonalenia Zawodowego (PDZ) odpowiedzialny jest **Specjalista ds. Programu Doskonalenia Zawodowego**. Do zakresu jego obowiązków należy: nadzór prac nad przygotowaniem programu przez ekspertów Hereditas, Artin, koordynacja etapu konsultacji ze szkołami (w tym utrzymywanie kontaktów ze szkołami w zakresie wprowadzenia do przygotowanego przez Artin i Hereditas PDZ elementów pożądanых przez szkoły), koordynacja i nadzór etapu wprowadzenia uzupełnień i rozszerzenia PDZ o elementy pożądanе przez szkoły (uzupełnienia i rozszerzenia

PDZ dostępne także w wersji elektronicznej), koordynacja i nadzór wydania CD z podstawą programową realizacji staży, koordynacja i nadzór rozbudowy schematu funkcjonalnego i dodatków portalu specjalistycznego dla nauczycieli, koordynacja i nadzór przygotowywania treści (*contentu*) portalu dla nauczycieli, jego aktualizacje – wyszukiwanie i dobór ekspertów/autorów co miesiąc zamieszczanych na portalu specjalistycznych tekstów z zakresu konserwacji architektury i wystroju architektonicznego, redakcja merytoryczna tekstów, koordynacja i aktualizacja panelu ekspertów funkcjonującego na portalu (opracowywanie odpowiedzi na przesłane przez nauczycieli pytania, konsultacje ze specjalistami).

Organizator stażu zapewni ponadto obecność odpowiednio przygotowanych pracowników na stanowiskach pracy:

- 1) **konserwatorzy zabytków** (z tytułem magistra sztuki w zakresie konserwacji dzieł sztuki),
- 2) **inżynierowie architekci** ze specjalizacją konserwatorską,
- 3) **historycy sztuki** specjalizujący się w historii architektury,
- 4) **architekci i historycy sztuki** specjalizujący się w badaniu architektury zabytkowej,
- 5) **konserwatorzy zabytkowych** elementów tworzących wystrój obiektów architektonicznych, takich jak elementy drewniane, metalowe, ceramiczne, sztukatorskie, którzy nie posiadają tytułów magistra sztuki, ale legitymują się zaświadczeniem wydanym przez wojewódzkiego konserwatora zabytków, potwierdzającym kwalifikacje do wykonywania zawodu konserwatora obiektów zabytkowych,
- 6) dyplomowani **chemicy, mikrobiolodzy, petrografowie i inni specjaliści**, którzy mają doświadczenie potwierdzone przez wojewódzkich konserwatorów zabytków (stosowne zaświadczenie)

Czas trwania stażu

Staż trwa 10 dni roboczych i jest rozłożony na 8 godzin zegarowych dziennie (1 godzina = 60 min.). Uczestniczenie we wszystkich zajęciach stażu jest obowiązkowe i odnotowane zostaje na imiennej liście obecności uczestników stażu. Organizator,

z uwagi na konieczność godzenia ról i obowiązków zawodowych i domowych, zapewnia dogodnie terminy stażu – do wyboru: w roku szkolnym lub w wakacje.

Plan (zakres) tematyki staży

I. Nowoczesne technologie w konserwacji architektury, inżynierii, mechanice, projektowanie Auto/ArchiCAD /40 godz.

Wprowadzenie – podstawowe regulacje prawne i proceduralne

- Polskie struktury służb ochrony zabytków
- Dokumenty prawne:
 - ustawa z dn. 23 lipca 2003 r. o ochronie zabytków i opiece nad zabytkami
 - ustawa z dn. 7 lipca 1994 r. Prawo budowlane
 - rozporządzenia do ww. ustaw
 - ustawa z dnia 18 marca 2010 r. o zmianie ustawy o ochronie zabytków i opiece nad zabytkami oraz o zmianie niektórych innych ustaw
 - Rozporządzenie Ministra Kultury i Dziedzictwa Narodowego z dn. 26 maja 2011 w sprawie prowadzenia rejestru zabytków, krajowej, wojewódzkiej i gminnej ewidencji zabytków oraz krajowego wykazu zabytków skradzionych lub wywiezionych za granicę niezgodnie z prawem
 - Rozporządzenie Ministra Kultury i Dziedzictwa Narodowego z dnia 27 lipca 2011 r. w sprawie prowadzenia prac konserwatorskich, prac restauratorskich, robót budowlanych, badań konserwatorskich, badań architektonicznych i innych działań przy zabytku wpisanym do rejestru zabytków oraz badań archeologicznych
- Zakres ochrony konserwatorskiej:
 - Obiekt na liście światowego dziedzictwa UNESCO
 - Pomnik historii
 - Wpis do rejestru zabytków
 - Ujęcie w Gminnej Ewidencji Zabytków
 - Zapisy w miejscowych planach zagospodarowania przestrzennego
- Procedura prowadzenia inwestycji przy zabytku

Dokumentacja architektury zabytkowej (na przykładach):

- Rodzaje badań przy zabytkach:
 - kwerenda archiwalna
 - odkrywki architektoniczne
 - odkrywki warstw tynku / malarskich
 - badania stratygraficzne
- Dokumentacja fotograficzna – na przykładach
- Dokumentacja opisowa – na przykładach
- Inwentaryzacja pomiarowa
- Inwentaryzacja fotogrametryczna
- Skanowanie 3D w chmurze punktów

Zasady projektowania w zabytkach

- Zasada maksymalnego poszanowania oryginalnej struktury
- Waloryzacja wartości zabytkowych jako ważny punkt w procesie projektowym
- Zasada konserwacji z użyciem oryginalnych technologii i materiałów lub najbardziej do takich zbliżonych
- Zasada odróżnialności współczesnych ingerencji od oryginalnej struktury
- Możliwości odstępstw od warunków technicznych podyktowane względami konserwatorskimi
- Zasady modelowej inwestycji (remont, konserwacja, adaptacja) w obiektach zabytkowych
- Projektowanie AutoCAD (ćwiczenia na konkretnych przykładach – obiekty i rozwiązania stosowane w Artin Sp. z o.o.)

Konserwacja detalu architektonicznego

- Analiza materiałowa: stiuk, kamień, sztuczny kamień, cegła, beton, inne
- Konserwacja ubytków w detalu kitami i flekami
- Uzupełnianie dużych ubytków z narzutu i z szablonu
- Uzupełnianie brakujących elementów (formy, szablony)

Konserwacja tynku

- Analiza materiałowa
- Rodzaje tynków pod kątem ich obróbki i wybarwienia
- Metody czyszczenia tynku
- Metody usuwania wtórnych tynków
 - inwazyjna / mechaniczna
 - nieinwazyjna (np. metoda Korneckiego, metody konserwatorskie)
- Przegląd dostępnych na rynku tynków renowacyjnych

Konserwacja drewna, w tym stolarki okiennej i drzwiowej (z okuciami), parkietów

- Analiza materiałowa
- Waloryzacja stolarki pod kątem konserwacji lub odtworzenia
- Metody (w tym technologie) konserwacji drewna
- Metody (w tym technologie) konserwacji warstw (np. politory, mazerunku)
- Dostosowanie stolarki okiennej w obiektach zabytkowych do współczesnych wymogów – zasady

Konserwacja szkła i ceramiki (Guzów)

- Analiza materiałowa (szkło, szkło kryształowe, ceramika ścienna, mozaiki, terakota podłogowa)
- Metody konserwacji przy użyciu dostępnych preparatów i technik

Projektowanie Auto- / ArchiCAD

II. Nowe techniki konserwacji wystroju architektonicznego (kamień/sztukaterie/metal/drewno) /20 godz.

Sztukateria – zakres powierzonych prac:

- przeprowadzenie analizy materiałowej materiałów, z jakich tworzone są sztukaterie
- wykonywanie listew profilowanych

- wykonywanie form silikonowych
- wykonywanie niewielkich odlewów detali architektonicznych
- patynowanie, złocenie i kolorowanie odlewów

Drewno - zakres powierzonych prac (stolarka okienna ok. 1900 r., drzwiowa):

- wykonanie dokumentacji konserwatorskiej dla zabytku ruchomego, kosztorysowanie prac,
- obróbka drewna narzędziami ręcznymi – wykonywanie połączeń stolarskich oraz ręczne forniowanie powierzchni płaskich, wklęsłych i wypukłych,
- podstawowe prace stolarstwa artystycznego: intarsjowanie powierzchni, inkrostowanie, intarsja maszynowa, ręczne wykonywanie profili, snycerka,
- podstawowe zabiegi konserwatorskie: demontaż, czyszczenie (usuwanie zabrudzeń, wtórnych farb i lakierów z zachowaniem patyny), naprawa uszkodzeń konstrukcji, odtwarzanie złączy stolarskich, uzupełnianie i odtwarzanie elementów konstrukcyjnych i dekoracyjnych, uzupełnianie ubytków (drewno, materiały drewnopochodne, kity), prace przy konserwacji powierzchni forniowanych płaskich i wklęsło-wypukłych oraz intarsjowanych (intarsja maszynowa), impregnacja, prace wykończeniowe (barwienie, woskowanie, lakierowanie, politurowanie)

III. Prace na terenie robót budowlano-konserwatorskich (pałac w Guzowie, d. Wytwórnia Wódek Koneser, architektura postindustrialna Łodzi) /20 godz.

1. Prace terenowe, budowlane z elementami konserwacji, realizowane z udziałem nauczycieli na terenie pałacu w Guzowie pod Warszawą:

A. Wieża/dach

- remont więźby dachowej na jednej z wież
- wymiana pokrycia dachu na jednej z wież

B. Taras południowy

- konserwacja elementów kamiennych tarasu południowego
- odbudowa elementów murowanych tarasu południowego

C. Taras północny

- demontaż i konserwacja niektórych elementów kamiennych (np. schody)

D. Wnętrza

- demontaż i konserwacja drewnianych schodów na piętro
- prace odgrzybieniuowe sklepień nad piwnicami
- prace przy demontażu części posadzek
- naprawa stropu i świetlika nad oranżerią - kontynuacja prac

E. Park

- rewaloryzacja układu wodnego stawów

2. Analiza terenowa:

- w przestrzeni zabytkowej miasta – rewitalizacja architektury postindustrialnej (Warszawa – d. WWW „Koneser” i Łódź – lofty Scheiblera, fabryka Poznańskiego – Manufaktura, fabryka Geyera);
- analiza adaptacji i wykorzystania substancji zabytkowej dawnych rezydencji wiejskich (Guzów, Tułowice, Radziejowice, Teresin i in.)

Baza sprzętowo-narzędziowa i materiałowa

Organizator prowadzący staż zapewnia odpowiednią bazę sprzętowo-narzędziową, dostosowaną do tematyki prac oraz liczby osób uczestniczących w stażu. Staż realizowany jest w rzeczywistych warunkach środowiska pracy – w Przedsiębiorstwie Budowlanym ARTIN Zespół Koordynacji Inwestycji Sp. z o.o. w Warszawie oraz we współpracujących z ARTIN i Hereditas pracowniach konserwacji zabytków: drewna i sztukaterii.

Baza sprzętowo-narzędziowa i materiałowa pracowni konserwacji drewna:

Dłuta:

- zestaw dłut stolarskich TATAKI NOMI
- 6 dłut płaskich 6/9/12/18/24/30
- komplet dłut stolarskich KIRSCHEN 6/10/12/16/20/26 mm

- dłuto gniazdowe (przysiek) do głębokiego dłutowania 4/8/12 mm
- dłuto dwustronne 2cut KIRSCHEN
- zestaw 2 dłut ściętych w prawo i w lewo pod kątem 45° 12mm

opalarka Steinel HG 2310 LCD 2300W

opalarka Steinel HG 2000 E

wielofunkcyjne narzędzie oscylacyjne fein multimaster akku

wielofunkcyjne narzędzie oscylacyjne fein multimaster FMM 250 Q

system do wykonywania połączeń wczepowych festool vs 600

frezarka górnowrzecionowa Festool OF 1010 EBQ

szlifierka oscylacyjna HILTI WFO 280

szlifierka HILTI WFE 450-E

piły ręczne japońskie Bahco

piła grzbietnica + skrzynka uciosowa LUX

piła ramowa

piła płatnica Bahco

strugi płaszczyznowy

strug kątnik

strug gładzik

wkrętarka Makita BDF444RFE

kątowniki, suwmiarki, ściski stolarskie,

młotki 500g, 1000g

pobijak drewniany rzeźbiarski

pobijak drewniany stolarski,

przecinak do drutu 250 mm

cęgi
kombinerki
komplet ścisków prostych
ścisk automatyczny 900 x 60 mm
ścisk narożnikowy x 70 mm
ścisk taśmowy 4000 x 25 x 1 mm

miara zwijana 3 m
miara stolarska metrówka
liniał giętki 100 cm, 20 cm

nóż NH1 OLFA
nóż XH-1 OLFA
nóż SPECJALISTYCZNY OLFA Nóż UTC-1
skalpel OLFA AK-4

wkrętaki Wera
4 wkrętaki płaskie 3 x 80, 4 x 100, 5,5 x 125, 6,5 x 150
2 wkrętaki krzyżowe Phillips rozmiar: 1, 2

wkrętaki Facom
– PH 1X100
– PH 2X125
– płaski 4X100
– płaski 5,5X125
– płaski 6,5X150
– płaski 8X150

zestaw pilników ślusarskich LUX

komplet papierów ściernych
krążki 40, 60, 80, 120
taśma 120, 180

trójkąty, delta 60, 80, 120, 180
arkusze 80, 120, 240, 1000

strugnica 2500 mm
strugnica 1200 mm
strugnica 2000 mm
strugnica 2200 mm
kozły stolarskie

Baza sprzętowo-narzędziowa i materiałowa pracowni sztukaterii:

- gumowe / silikonowe formy
- łopatkę do mieszania i nakładania gipsu
- cykliny i szpachelki
- specjalistyczne narzędzia do kształtowania, skrobienia i cyzelowania gipsu
- gips ceramiczny, modelowy lub protetyczny,
- silikon formierski
- żywica poliestrowa
- talk
- pigmenty i barwniki

Dodatkowo na potrzeby stażystów i stażystek udostępniona jest **sala seminarnyjno-warsztatowa przedsiębiorstwa ARTIN, wyposażona w rzutnik multimedialny (prezentacje) oraz w 10 stanowisk komputerowych** (laptopy zakupione ze środków EFS w ramach 1. edycji projektu „Aedifico et conservo. Eskalacja jakości kształcenia zawodowego w Polsce”).

Uzupełniająco odbywają się praktyczne zajęcia na **terenach robót konserwatorsko-budowlanych** (ich dobór uzależniony jest od aktualnie prowadzonych prac budowlano-konserwatorskich):

- **pałac w Guzowie k. Sochaczewa** – rezydencja w kostiumie francuskim, etapy powstawania: XVIII-XX w.
- **d. Warszawska Wytwórnia Wódek „Koneser”** – obiekt przemysłowy z przeł.. XIX i XX w. (rewitalizacja architektury postindustrialnej)
- **wybrane fabryki Łodzi**, znajdujące się w trakcie prac rewitalizacyjnych

Organizator zapewnia ponadto niezbędne do przeprowadzenia stażu materiały edukacyjno-szkoleniowe i urządzenia pamięci przenośnej do nagrywania prezentacji multimedialnych, filmów instruktażowych itp. Uczestnicy stażu zostają wyposażeni w środki czystości/BHP oraz odzież ochronną (kaski ochronne, okulary ochronne, rękawice bawełniano-gumowe, kurtkę p/deszczową PCV, latarki, kalosze itp.).

Metody oceny wiedzy i umiejętności praktycznych

Każdy uczestnik stażu powinien nabyć wiedzę i wszystkie umiejętności z obszarów tematycznych określonych w harmonogramie zajęć stażu. Na początek i na zakończenie każdej części tematycznej projektu prowadzone są **testy wiedzy** (służą porównaniu wiedzy *ex ante* i *ex post* - po odbyciu stażu). Każdy z testów obejmuje co najmniej 5 pytań, w tym w przypadku testu badającego wiedzę *ex ante* trzy pytania mają niski stopień trudności, a dwa są bardziej specjalistyczne. W przypadku testu wiedzy na zakończenie stażu z danego obszaru tematycznego wszystkie pytania uwzględniają odpowiednio wyższy stopień trudności i bezpośrednio odnoszą się do materiału przedstawionego na zajęciach. Wyniki testów poszczególnych uczestników odnotowane są w protokole i dołączone są do dokumentacji ewaluacyjnej projektu.

Każdy uczestnik stażu otrzymuje na zakończenie certyfikat udziału w stażu.

Portal

Szczegóły PDZ udostępnione są na specjalistycznym portalu dla nauczycieli i instruktorów praktycznej nauki zawodu kierunków budowlanych i mechanicznych, który powstał w 1 edycji projektu i jest systematycznie rozbudowywany:

<http://www.fundacja-hereditas.pl/portal/>

Portal jest narzędziem aktualizacji wiedzy uczestników i uczestniczek staży, wymiany doświadczeń, pozyskiwania specjalistycznej informacji (m.in. za pomocą **interaktywnego panelu „Zapytaj eksperta”**). Zostały tu także zawarte szczegóły Programu Doskonalenia Zawodowego z 1. i 2. edycji projektu, materiały, prezentacje itp. W bieżącej edycji projektu zaplanowano rozbudowę portalu (schemat funkcjonalny i dodatki) z aktualizacją informacji (przede wszystkim Program Doskonalenia Zawodowego opracowany w niniejszej edycji, wnioski/rekomendacje dot. dalszego wdrażania etc).

Portal poświęcony projektowi w zamyśle jest stale rozwijającym się i rozbudowywanym o požądane przez uczestników i uczestniczki projektu elementy narzędziem pozyskiwania najświeższej wiedzy i wymiany doświadczeń na styku nauczyciele – przedsiębiorcy – eksperci współpracujący z Hereditas i Artin.

Rozbudowa schematu funkcjonalnego i dodatków graficznych w bieżącej edycji projektu dotyczy **powiązania treści zamieszczanych na portalu „Aedifico et Conservo” z systemem QR-kodów umieszczanych na obiektach architektonicznych funkcjonujących w projekcie** (obiekty, na terenie których prowadzone są prace, w których uczestniczą stażyści i stażystki, m.in. pałac w Guzowie). Za pośrednictwem QR-kodów możemy osiągnąć bezpośrednio powiązanie rzeczywistych obiektów z treściami publikowanymi na stronie projektu, co przyczynia się do usprawnienia prowadzenia staży na terenie tych obiektów, służy natychmiastowemu pozyskaniu požądanej w danym momencie stażu wiedzy, jak też wzmacnia potencjał uczestników i uczestniczek projektu w zakresie najnowszej technologii pozyskiwania i wymiany informacji dot. konserwacji architektury i wystroju architektonicznego.

Specjalistyczny dodatek do „Spotkań z Zabytkami”

Wzorem 1. i 2. edycji projektu zaplanowano specjalny dodatek edukacyjno-metodyczny do ogólnopolskiego dwumiesięcznika „Spotkania z Zabytkami” o tematyce dot. konserwacji kamienia. Jest to najstarsze (ukazuje się od 1977 r., nakład 6000 egz.) polskie czasopismo poświęcone architekturze i konserwacji

zabytków. Fundacja Hereditas jest wydawcą tego tytułu od 2009 r. Zawartość dodatku to najistotniejsze treści Programu Doskonalenia Zawodowego oraz najciekawsze materiały metodyczne bieżącej edycji projektu „Aedifico et Conservo III”. Dodatek poszerza krąg odbiorców projektu, wiedzę merytoryczną grup docelowych projektu, wzmacnia efekty projektu w skali całego kraju.

Dane techniczne dodatku:

32 strony kolorowe

format A4

papier: kreda matowa

nakład 6000 egz.

Jako specjalistyczny materiał metodyczny dodatek wpływa swoim przekazem merytorycznym bezpośrednio na wypracowanie nowej jakości w szkolnictwie zawodowym, ukazując realia współpracy szkół zawodowych kierunków budowlanych i mechanicznych z branżowymi przedsiębiorstwami. W odniesieniu do celów projektu, dodatek daje możliwość zaktualizowania wiedzy nauczycieli, którzy dotychczas nie wzięli udziału w stażach projektu „Aedifico et Conservo”, poprzez przekaz dokumentujący bezpośredni kontakt uczestników projektu z rzeczywistym środowiskiem pracy w przedsiębiorstwie o profilu odpowiadającym specyfice zawodu, w którym kształcą oraz stosującym nowoczesną technologię, oprzyrządowanie techniczne i rozwiązania organizacyjne.

*Adaptacja architektury
rezydencjonalnej
do nowych funkcji*

Hanna Dzielińska

Wprowadzenie

Siedziby ziemiańskie – zamki, dwory i pałace – stanowiły niegdyś charakterystyczny element urozmaicający polski krajobraz. Duża – w porównaniu z innymi krajami Europy – liczba rezydencji w Polsce spowodowana była wysokim odsetkiem szlachty na naszych ziemiach (10%) w porównaniu z innymi krajami (ok. 3%). W wyniku przemian społecznych i gospodarczych, jakie nastąpiły po powstaniu styczniowym, konfiskat rządu carskiego i ekonomicznych problemów z utrzymaniem majątków, spory odsetek szlachty zbankrutował, a niejedno gniazdo rodowe upadło. Jednak już niedługo szybkie bogacenie się miast i rosnąca grupa zamożnych mieszczan – często wywodzących się ze szlachty – stały się bezpośrednimi przyczynami masowego kupowania posiadłości ziemskich poza miastami¹. Majątki kupowane były ze względów prestiżowych, stanowiły też po prostu dobrą lokatę pieniędzy zarobionych w mieście. Lata 1939-45 stały się początkiem końca wielowiekowej historii ziemiaństwa w Polsce, a równoległe z tym – przyniosły kres żywej dotąd tradycji siedziby rodowej.

Przegląd rezydencji historycznych na obszarze dzisiejszej Polski

Najstarszym typem rezydencji były u nas średniowieczne zamki lub mniejsze od nich dwory-wieże obronne o charakterze mieszkalnym. Co ciekawe, również renesansowe siedziby szlacheckie posiadały walor obronny. Obiekty te zakładane były najczęściej na planie prostokąta lub kwadratu, murowane z cegły lub kamienia, w formie zwartych brył, przekryte dachami pogrążonymi lub czterospadowymi. Ich elewacje zwieńczone były często attykami. Wśród tego typu zachowanych obiektów w Polsce są m.in. dwór w Szymbarku, Dębnie, Wieruszycach,

¹ P. Libicki, M. Libicki, *Dwory i pałace wiejskie na Mazowszu*, Poznań 2009, s. 10.



Liwie (muzeum), Oporowie czy Jordanowie (własność prywatna, częściowo pensjonat). Na przestrzeni XVII stulecia siedziby ziemiańskie zaczynają tracić cechy obronne. Podstawową funkcją tych obiektów staje się funkcja mieszkalna. W tym i kolejnym wieku powstają rezydencje zakładane na planie prostokąta, często z alkierzami, drewniane lub murowane (te są zazwyczaj tynkowane), przekryte dachem mansardowym, z sienią na osi, zazwyczaj trzytraktowe². Popularność zyskuje typ założenia *entre cour et jardin* (rezydencja usytuowana między dziedzińcem a ogrodem), wywodzący się z Francji³. Przykładami barokowych siedzib, których nie sposób nie przypomnieć w tym miejscu, są pałace w Nieborowie i Starym Otwocku (Tylmana van Gameren), dwór w Oborach (tegoż, obecnie przeznaczony do celów hotelowych), pałac w Żeliszewie, dwory w Świdniku, Ożarowie k. Wielunia, Koszutach k. Środy Wielkopolskiej, Nowej

² T.S. Jaroszewski, *Dwory i dworki w Polsce*, Warszawa 1997, s. 13.

³ T.S. Jaroszewski, W. Baraniewski, *Pałace i dwory w okolicach Warszawy*, Warszawa 1992, s. 8.

Suchej k. Węgrowa (własność prof. Marka Kwiatkowskiego, siedziba Muzeum Architektury Drewnianej Regionu Siedleckiego), Łopusznej k. Nowego Targu, Węgrzynowiczach, Tubądzienie, Wojszycach k. Kutna (drewniany), późnobarokowe dwory z terenu Wielkopolski, np. w Ujeździe, Nowym Tomysłu, Morasku czy Popowie Starym.

Koniec wieku XVIII to wkroczenie na arenę sztuki klasycyzmu. To z nim najczęściej, w obszarze form architektonicznych, ale też szeroko pojętej kultury, literatury i sztuk pięknych, niemal do mitologizacji kojarzyć będziemy przez kolejne dziesięciolecia kształt ziemiańskiej siedziby – pałacu, willi podmiejskiej, a przede wszystkim dworu. W omawianym czasie wykształciły się dwa podstawowe typy rezydencji wiejskiej: podłużny (najczęstszy na ziemiach polskich) i centralny (nawiązujący do palladiańskiej Villa Rotonda). Rezydencje zamiast alkierzy mają teraz ryzality boczne i/lub środkowy – na osi obiektu. Do bryły obiektu na planie podłużnym dodawane są czasami ćwierćkolisty galerie, które korpus zasadniczy łączą z oficynami. Elewację frontową urozmaica i porządkuje teraz – zwieńczony trójkątnym naczółkiem – kolumnowy portyk, nierzadko w wielkim porządku (tzn. taki, w którym kolumny mają wysokość kilku kondygnacji). Portyk będzie odtąd dodawać swoistego prestiżu nawet budowlom skromniejszych rozmiarów (dwór, willa). Obiekty (drewniane lub murowane i najczęściej tynkowane) przekrywane są zazwyczaj dachami czterospadowymi lub dachem łamanym. Układ pomieszczeń jest zazwyczaj dwutraktowy, z sienią (od frontu) i salonem (od ogrodu) na osi – ten ostatni niejednokrotnie przechodzi przez dwie kondygnacje, a w planie budowli wystaje przed lico ogrodowej elewacji w formie ryzalitu, wielobocznego lub półkolistego. Wśród klasycystycznych wzorcowych siedzib ziemiańskich wymienić należy pałac w Siernikach (1786-88, proj. J.Ch. Kamsetzer), dwór Radziwińskich w Srebrnej Górze (l. 90. XVIII w.), pałac w Igołomii (1800 r., Ch.P. Aigner), pałace Jakuba Kubickiego w Bejskach (1802 r.), Młochowie (przed 1810 r.), Pawłowicach (1804-1805), Belweder w Warszawie (1819-1822), pałace i dwory Hilarego Szpilowskiego – w Galewicach (1783 r.), Małej Wsi (1783-1786 oraz po 1808 r.), Słubicach (przed 1789 r.), Studzińcu (1790 r.), Rudnie (1800 r., obecnie siedziba Fundacji Być Więcej) czy przypisywane mu dwory w Tułowicach i Czerwoncu. To, oczywiście, tylko przykłady – wyczerpujący spis obiektów nie jest celem niniejszego

opracowania. W przypadku obiektów skromniejszych rozmiarami – dworów czy willi – mamy w tym czasie do czynienia głównie z budowlanymi parterowymi, drewnianymi lub murowanymi, z dwu- lub czterokolumnowym portykiem od frontu. Taka forma wiejskiej siedziby, która wypowiedziała się m.in. w realizacjach w Głanowie, Tarnawie, Laskowo-Głuchach, Petrykozach, Krzesku-Królowej Niwie, Zegrzynku i wielu innych, przetrwa przez kolejne dziesięciolecia i z czasem stanie się podstawą wykształcenia tzw. stylu dworkowego.



W 2. poł. XIX w. architekturę cechował historyzm, stając się dla tego czasu niemal powszechną tendencją. Zjawisko to akcentowało rolę historii, szacunek dla przeszłości, świadomość historii i wiązało się w niespotykanym wcześniej na taką skalę postępek w dziedzinie nauk historycznych – archeologii i historii sztuki. Historyzm znalazł swoje odbicie w różnych dziedzinach nauki i życia, także w sztuce. W architekturze przejawem jego było świadome nawiązywanie do stylów historycznie minionych, odradzanie i przypominanie ich, budowanie w duchu danego stylu – co znacząco odróżniało ówczesnych twórców od jedynie inspirujących się dawną sztuką wcześniej tworzących artystów. Rozwój

historyzmu doprowadził do zwrócenia uwagi na szeroki wachlarz stylów i jednocześnie założył ich równouprawnienie. Zaakceptował wszystkie historycznie minione style, uznając istnienie piękna w każdym z nich. Niejako na bazie historyzmu wyrósł eklektyzm, który jest pojęciem szerszym, bo wykorzystującym w swoim repertuarze elementy różnych stylów, bez preferencji dla jednej konkretnej epoki. Na terenie Polski – w dobie przemian polityczno-społecznych XIX stulecia – nawiązywanie w architekturze do form rezydencji ziemiańskich epok minionych, momentów świetności w dziejach narodu, staropolskich tradycji i życia wyższych sfer, znalazło, rzecz jasna, olbrzymie zainteresowanie. Pałac założony na planie prostokąta, o regularnej i symetrycznej bryle, wykształconej jeszcze w XVIII w., teraz otrzymuje kostium w stylu renesansu włoskiego lub francuskiego (także – stosunkowo rzadko na naszych ziemiach – renesansu północnego, m.in. pałac w Kobylnicach k. Szamotuł na terenie Wielkiego Księstwa Poznańskiego, 1886 r., proj. Z. Gorgolewski) w miejsce dawnej, klasycystycznej. W przypadku nawiązań do renesansu francuskiego (tzw. kostium francuski), elewacje budowli licowane są czerwoną cegłą, z którą kontrastuje piaskowiec lub jasny tynk obramień otworowych, szczytów i boniowania. Gmachy kryte są wysokim dachem łamanym. Rezydencje w duchu renesansu francuskiego otrzymywały bryły regularne (np. pałac hr. Konstantego Zamoyskiego przy ul. Foksał w Warszawie, 1878 r., proj. L. Marconi; pałac w Guzowie⁴, 1880 r., arch. Mayer, przebudowa w 3. ćw. XIX w. przez W. Hirschla, obecnie w trakcie prac adaptacyjnych na cele hotelowo-konferencyjne; pałac w Suchej Szlacheckiej, l. 80. XIX w.; pałace Stanisława Hebanowskiego: w Posadowie z 1870 r. i Tarcach z 1871 r.; przebudowa pałacu w Pszczynie, 1870-1874, wg proj. H. Destailleur; pałac w Świerkłańcu, 1871 r.; zamek w Łąncucie, przebudowa w duchu

⁴ W niniejszym opracowaniu nie omawiamy szerzej jednego z ważniejszych mazowieckich projektów rewitalizacji architektury rezydencjonalnej – adaptacji pałacu w Guzowie do celów hotelowo-konferencyjnych. Rewitalizacja obiektu omówiona jest szczegółowo w wydanym drukiem specjalistycznym dodatku metodycznym do czasopisma „Spotkania z Zabytkami”, zawierającym najważniejsze treści Programu Doskonalenia Zawodowego projektu „Aedifico et Conservo III. Eskalacja jakości kształcenia zawodowego w Polsce”. Zainteresowanych odsyłamy do tejże publikacji. Program Doskonalenia Zawodowego projektu „Aedifico et Conservo III. Eskalacja jakości kształcenia zawodowego w Polsce” przewiduje organizację wybranych elementów staży dla nauczycieli i instruktorów praktycznej nauki zawodu na terenie pałacu w Guzowie (tu zorganizowano także część staży dla w ramach 1. i 2. edycji projektu „Aedifico et Conservo” w latach 2010-2012).

renesansu z l. 1889-1912 wg proj. A. Pio i A. Bauqué) lub nieregularne (np. pałac w Jadwisinie, 1898 r., F. Arveuf, obecnie ośrodek wypoczynkowy Kancelarii Prezesa Rady Ministrów). Innym typem siedziby, jaki wykształcił się w ciągu 2. ćw. XIX w., jest rezydencja w typie willi włoskiej. Oparta o formy włoskiego renesansu, na naszym gruncie została znacznie zmodyfikowana (głównie z uwagi na różnice klimatyczne). Rezydencje w typie włoskim budowano w dwóch wariantach – regularnym i nieregularnym. Te pierwsze ożywione były od frontu skrajnymi ryzalitami, pośrodku elewacji kolumnowy portyk podtrzymywał taras 1. piętra. Od strony ogrodu elewacja flankowana była często dwiema masywnymi wielobocznymi wieżami. Jako wczesne przykłady można wskazać tu m.in. pałace w Samostrzelu (przebudowa ok. 1825 r.) i Kwilczu (ok. 1828 r., proj. K.F. Schinkel) – oba z terenu Wielkopolski. Dla typu willi włoskiej nieregularnej, asymetrycznej, charakterystyczna była wieża, zazwyczaj dostawiona do jednej z krótszych elewacji, a często także otwarte loggie i pergole (np. Kobyłpol, 1842 r., F.A. Stüler; Strzelce, 1844 r., F.A. Stüler; Bujaly, ok. 1870 r.; Łąck, 1872-73, Kornel Gabrielski). Jeszcze inną odmianą siedziby w typie willi włoskiej, która przejęła charakterystyczne cechy architektury włoskiego domu wiejskiego z okresu wczesnego renesansu, była budowla nieregularna, skomponowana z kilku prostych, niedużych brył, sprawiających wrażenie zestawionych przypadkowo. Przekryta była zazwyczaj płaskim dachem dwuspadowym, z dużymi okapami. Także i dla tego typu obiektu charakterystyczna była dostawiona do całości kompozycji wieża. Wśród przykładów wymienić można tzw. Żółtą Karcznię w Służewie (1852 r., F.M. Lanci) czy willę Struwego w Warszawie (1876 r., arch. Karol Kozłowski). Obok form renesansu francuskiego, włoskiego i północnego u schyłku XIX w. pojawiają się a architekturze (także rezydencjonalnej) formy renesansu polskiego – jako jedna z propozycji tzw. stylu narodowego (np. dwór w Bożej Woli, ok. 1900 r.; pałac w Rakiszkach na Żmudzi, przebudowany 1905 r. wg proj. Franciszka Lilpopa i Karola Jankowskiego). Jednym z najbardziej chyba charakterystycznych detali architektonicznych tych obiektów były zaczerpnięte z polskiego renesansu attyki. Znacznie rzadziej w przypadku siedzib rodowych do czynienia mamy w omawianym okresie z formami baroku (pałac w Teresinie, 1896-1902, F. Arveuf; dwór Brulino-Kaski, 1880 r.; dwór w Chlewni/Chlebni, 1905 r., W. Marconi) czy późnego rokoka (to ostatnie – w wydaniu



francuskim lub polskim). Panuje także nieprzemijająca moda na neogotyck, której początek stanowił bardzo jeszcze nieporadny stylowo pałac Stanisława Poniatowskiego w Korsuniu (1787-1789, proj. J. Lindsay)⁵. Tadeusz Stefan Jaroszewski szacuje największe zainteresowanie formami gotyckimi w siedzibach wiejskich w latach 40., 50. i 60. XIX w., zaś zakończenie mody na neogotyck wiąże z datą gruntownej przebudowy zamku w Zagórzanach – w roku 1928 – w duchu późnego gotyku angielskiego⁶. By wymienić tylko kilka przykładów neogotyckich rezydencji, przywołajmy mazowieckie pałace w Opinogórze, Petrykozach (l. 40 XIX w., proj. F. Jaszczołd, obecnie w rękach prywatnych – ten niezwykle obiekt można oglądać po uprzednim umówieniu) i Starej Wsi k. Węgrowa (przebudowa w duchu gotyku 1843 r., aktualnie ośrodek szkoleniowy Narodowego Banku Polskiego) czy mniej znane – pałac w Strzembowie (1870 r., z elementami

⁵ T.S. Jaroszewski, *Siedziby neogotyckie w Polsce*, Warszawa 1981, s. 39.

⁶ *Ibidem*.

mauretańskimi), pałac w Duninowie (koniec XIX w.), pałac w Ujeździe (1882-1886). W latach 70. XIX w. odnotować można też ciekawe zjawisko naśladowania architektury doby stanisławowskiej – przede wszystkim pałacu Łazienkowskiego czy pałacu w Natolinie – przy czym podkreślić należy, że nurt klasycystyczny nieprzemijająco trwał, jako drugo- czy nawet trzeciorzędny przez cały wiek XIX. Do przykładów tego charakterystycznego, wzmożonego zainteresowania architekturą stanisławowskiego klasycyzmu należą m.in. mazowieckie pałace w Brzeźnie (ok. 1900 r., proj. L. Marconi, wyk. S. Marchwicki) i Rykałach (na bazie budowli znacznie wcześniejszej, przebudowany w l. 1923-25 prawdopodobnie wg proj. W. Wójcickiego), pałac w Żemłosławiu (wykończony 1882 r.) czy modelowy dla omawianego zjawiska pałac Tyszkiewiczów w Wace Trockiej koło Wilna (1876-1800, proj. L. Marconi).

Na terenie Wielkiego Księstwa Poznańskiego powstawały natomiast – już nieco później, bo na początku XX w. – ciekawe realizacje nawiązujące do klasycyzmu końca XVIII w. – pałace Rogera Sławskiego w Skoraszewicach (1908 r.), Wolsztynie (przebudowa: 1910 r.) i Dłoni (ok. 1912 r.), klasycystyczne dwory w Bieganowie (1910. proj. S. Cybichowski), Sobiejuchach (1912 r.) i Wódkach (pocz. XX w.) czy zaprojektowane w duchu późnego baroku przez tego samego architekta pałace w Piotrowie (1907 r.) i Chudobczycach (1910 r.). Wymienione realizacje były egzemplami tzw. „stylu krajowego” w Wielkopolsce.

Świadome nawiązywanie do klasycyzmu polskiego 2. poł. XVIII w. stanowiło doskonały grunt do rozwoju tzw. stylu dworskiego⁷. Miał się on stać jedną z propozycji stylu narodowego. Jego kształtowanie się zazwyczaj łączone jest w literaturze przedmiotu z nieco późniejszymi konkursami z początku XX stulecia: na projekt dworu w Opinogórze (1908 r.), na projekt dworku na wystawę w Rzymie (1910 r.), na projekt domów w otoczeniu ogrodowym (1912 r.) i na projekt dworu w Niegowici (1913). Zdaniem Tadeusza Stefana Jaroszewskiego pierwsze przykłady stylu dworskiego pojawiły się już nieco wcześniej, np. dwór w Dłużewie z lat 1901-1902 (proj. J. Heurich mł.) czy dwór w Koźminku k. Kalisza (1906-1907, proj. J. Heurich mł.)⁸. Wspomnieć należy także o „stylu

⁷ T.S. Jaroszewski, *Dwory i dworki w Polsce*, Warszawa 1997, s. 20.

⁸ *Ibidem*.



zakopiańskim”, chętnie wykorzystywanym w siedzibach posiadaczy ziemskich omawianego okresu.

Powróćmy jeszcze do wspomnianego już wcześniej eklektyzmu, który zakładał syntezę różnych form stylowych. Omówione powyżej, charakterystyczne dla XIX w. i początku XX w. uznanie pluralizmu stylowego umożliwiło architektom jednoczesne poruszanie się w obrębie różnych stylów historycznie minionych. Siedziby eklektyczne łączyły w sobie formy odwołujące się do gotyku, renesansu, baroku czy klasycyzmu, zdarzało się, że wśród dekoracji architektonicznych pojawiały się elementy secesyjne (rzadko). By wymienić tylko kilka charakterystycznych eklektycznych siedzib ziemskich, przywołajmy mazowieckie: pałac w Zaborowie (1901-1903, proj. F. Lilpop i K. Jankowski, w tym przypadku mamy do czynienia z obiektem wykorzystującym formy baroku i klasycyzmu oraz elementy dekoracji secesyjnej), pałac w Fałęcicach (1903-1904, proj. F. Lilpop i K. Jankowski, barokowo-klasycystyczny z elementami secesji), pałac w Janowie (1910 r., skomponowany w oparciu o formy barokowo-renesansowe, ze szkarpami

w narożach i wydatną grzebieniową attyką w duchu renesansu polskiego) czy bardzo prowincjonalny dwór w Żakowie (koniec XIX w., klasycystyczno-neogotycki, z charakterystycznym szczytem sterczynowym nad częścią piętrową).

Odrębny problem stanowi dziedzictwo ziem poniemieckich, znajdujące się dziś na obszarze Polski. Do dziś stanowi ono istotny element krajobrazu kulturowego Dolnego Śląska i części Górnego Śląska, niemal całego Pomorza (przy czym największe majątki ziemskie znajdowały się na terenie Pomorza zachodniego), Mazur i części Wielkopolski. Do najcenniejszych należą najstarsze – gotyckie, renesansowe i barokowe zamki i pałace. Jednak i w dużo liczniejszej grupie obiektów XIX-wiecznych znajdują się interesujące budowle – o nowatorskich rozwiązaniach konstrukcyjnych lub technicznych. Ich stylistyczna formuła oparta jest o obowiązujące powszechnie w tym samym czasie tendencje, przede wszystkim szeroko pojęty historyzm. Oczywiście, na ogół w odmiennej od wznoszonych na omówionych powyżej terenach Polski redakcji.

Dziedzictwo rezydencjonalne – stan i perspektywy zachowania

W czasie II wojny światowej nie mała część historycznych rezydencji została unicestwiona – w rezultacie działań wojennych. Inne – w wyniku reformy rolnej (na mocy dekretu PKWN z dnia 6 września 1944 r. o przeprowadzeniu reformy rolnej; DzU z 1944 r. nr 4 poz. 17 ze zmianami), skutkującej pozbawieniem większości prawowitych właścicieli ich mienia nieruchomego (a przy okazji zniszczeniem lub kradzieżą mienia ruchomego – wyposażenia obiektów mieszkalnych) – przeznaczono do zgoła odmiennych funkcji: siedziby szkół i przedszkoli, ośrodków pomocy społecznej, centrów pracy twórczej, bibliotek itp., wreszcie – Państwowych Gospodarstw Rolnych. Niektóre od razu wyburzono, a podstawą do tego były: w sowieckiej strefie okupacyjnej rozkaz nr 209 Sowietkiej Administracji Wojskowej z 1947 r., który zezwalał na pozyskiwanie materiału budowlanego, m.in. właśnie z rozbiórki podworskich zabudowań, do budowy nowych gospodarstw rolnych, a w Polsce – rozporządzenie nr 666 z 1955 r. o usuwaniu

ruin wojennych⁹. Reformą rolną w Kongresówce i Małopolsce objęto majątki powyżej 50 ha, w Wielkopolsce – powyżej 100 ha (co wynikało z wyjściowo zróżnicowanych tendencji w wielkości majątków na tych terenach)¹⁰. Po latach funkcjonowania tzw. gospodarki planowanej, w wyniku transformacji ustrojowej, jaka miała miejsce w naszym kraju po 1989 r., masowo likwidowano PGR-y, wiejskie świetlice, a charakterystycznym zjawiskiem ostatnich dwóch-trzech lat jest zamykanie szkół (zwłaszcza na obszarach wiejskich), których prowadzenie przestało być ekonomiczne. Te obiekty, które nie powróciły do rąk przedwojennych właścicieli (bo – szczęśliwie – są i takie przypadki), stoją opuszczone, a jako gmachy o niemałej przecież często kubaturze, wymagającej sporych nakładów finansowych na adaptacje i utrzymanie, wciąż czekają – niszcząc z roku na rok coraz bardziej – często chyba tylko na przysłowiowy cud. Według Macieja Rydla, w 1939 r. na obszarze Polski (w jej ówczesnych granicach) było ok. 16.000 samych tylko dworów, a w 2007 r. dworów na terenie naszego kraju było już tylko ok. 2.800¹¹.

Rozlokowane na byłych ziemiach niemieckich, niejednokrotnie duże obszarowo zespoły zabudowań dworsko- lub pałacowo-gospodarczych i folwarcznych po 1945 r., jak na pozostałym obszarze Polski, także i tu upaństwowiono. W okresie powojennym służby konserwatorskie prowadziły działania inwentaryzacyjne na nowo przyłączonych terenach. W pierwszej kolejności pracami tymi objęto najstarsze obiekty – gotyckie renesansowe i barokowe; późniejsze siedziby dworskie – powstałe w XIX w. – objęto inwentaryzacją dopiero w latach 70., a w latach 90. zinwentaryzowano folwarki¹². Herle Forbrich, w swoim wystąpieniu podczas niemiecko-polskiej sesji *Landgüter in den Regionen des gemeinsamen Kulturerbes von Deutschen und Polen – Entstehung, Verfall und Bewahrung / Majątki ziemskie na*

⁹ H. Forbrich, *Herrenhäuser zwischen Transformation und Erinnerung*, in: *Landgüter in den Regionen des gemeinsamen Kulturerbes von Deutschen und Polen – Entstehung, Verfall und Bewahrung / Majątki ziemskie na obszarze wspólnego dziedzictwa polsko-niemieckiego – problemy rozwoju, degradacji i konserwacji*, Materiały 12 Konferencji Grupy Roboczej Polskich i Niemieckich Historyków Sztuki i Konserwatorów Zabytków w Będlewie, 30 września – 4 października 2005, Warszawa 2007, s. 254.

¹⁰ *Ibidem*.

¹¹ <http://www.dwory-polskie.pl/x.php/1,3/Polskie-Dwory.html?p=4>

¹² E. Stanecka, *Landgüter im Gebiet Westpommern. Erhaltungszustand, Probleme im Denkmalpflegebereich und Aussichten*, in: *Landgüter in den Regionen...*, op. cit., s. 323.

obszarze wspólnego dziedzictwa polsko-niemieckiego – problemy rozwoju, degradacji i konserwacji, zorganizowanej w 2007 r. przez Instytut Sztuki Polskiej Akademii Nauk, zauważa, że zainteresowanie Polaków dziedzictwem kulturowym na ziemiach poniemieckich, które znalazły się w obrębie polskich granic po 1945 r., jak też opieka nad tym dziedzictwem, należało do tematów kłopotliwych i było niewielkie¹³. Przywołajmy wymowny przykład województwa zachodniopomorskiego: liczba zachowanych tu założeń parkowych znacznie przewyższa liczbę zachowanych rezydencji¹⁴. Obiekty nie przetrwały – w następstwie nieodpowiedniej eksploatacji, porzucania zabudowań (np. przez PGR-y) w wyniku przemian gospodarczych po 1989 r. czy po prostu z braku koniecznych, a nierealizowanych przez lata prac zabezpieczająco-remontowych, o działaniach stricte konserwatorskich nie wspominając. Na terenie pozostałych ziem poniemieckich sytuacja – jak można przypuszczać – była podobna. Do dolnośląskich rezydencji i możliwości ich wykorzystania do nowych celów powrócimy jeszcze w dalszej części opracowania.

Wśród nowych celów, do jakich najczęściej przeznaczają się obiekty, dla których pierwotną była funkcja mieszkalna, wymienić należy przede wszystkim:

- turystyczne (z funkcją hotelową, restauracyjną, SPA, agroturystyką itp.)
- biznesowe (zaadaptowane na ośrodki szkoleniowe, konferencyjne itp.)
- kulturalne (muzea, galerie etc.)
- powrót do funkcji mieszkalnej (pierwotni właściciele, którzy odzyskali obiekt, lub nowi prywatni właściciele)

Muzea w historycznych rezydencjach

Wymienione powyżej najczęściej występujące nowe funkcje dla obiektów historycznych często łączą w sobie kilka ze wskazanych obszarów, przy czym dwie pierwsze z nich (i –raczej nieczęsto – trzecia) pozwalają utrzymać obiekt (może on „zarabiać” na swoje utrzymanie). Według Rafała Rouby, prowadzącego w latach 2002-2003 oraz 2011 badania w zakresie zagadnienia rewitalizacji zabytkowych

¹³ H. Forbrich, *Herrenhäuser zwischen Transformation...*, op. cit., s. 262.

¹⁴ E. Stanecka, *Landgüter im Gebiet Westpommern...*, op. cit., s. 325.



rezydencji¹⁵, jedną z najbardziej właściwych funkcji dla rewitalizowanego obiektu jest (poza przeznaczeniem do celów mieszkalnych – na potrzeby pierwotnych właścicieli lub właścicieli nowych), uznawanych przez R. Roubę za najkorzystniejsze dla rewitalizowanej rezydencji) funkcja muzealna¹⁶. Ze względów kulturalno-edukacyjnych – z pewnością tak, rzadko jednak funkcja ta zapewnia placówce samodzielny byt. Niemniej, na obszarze Polski funkcjonuje – z mniejszym lub większym powodzeniem – kilkadziesiąt muzeów zorganizowanych w dawnych rezydencjach – zamkach, dworach i pałacach¹⁷. Do najbardziej znanych należą przede wszystkim te funkcjonujące w dawnych rezydencjach królewskich i arystokratycznych, średniowiecznych zamkach obronnych, zamkach krzyżackich, biskupich etc.

¹⁵ Badania objęły 180 zamków, pałaców i dworów z całej Polski, zaadaptowanych do funkcji hotelowej. Wyniki badań opublikowano w: R. Rouba, *Hotelarstwo w zabytkowych rezydencjach jako czynnik modyfikujący otoczenie*, Łódź 2010.

¹⁶ R. Rouba, W. Cudny, *Monitorowanie zabytkowych rezydencji funkcjonujących na rynku usług hotelarskich w Polsce w latach 2002-2011*, w: „Ochrona zabytków”, nr 1-4/2010, s. 183-184.

¹⁷ Więcej na temat placówek muzealnych ulokowanych w historycznych obiektach m.in. na www.museo.pl.

Nie brak jednak także mniejszych muzeów, prowincjonalnych, zorganizowanych w dawnych dworach i wiejskich pałacach. Niektóre z nich realizują swój program w oparciu o państwowe fundusze, często jako oddziały dużych placówek muzealnych, jak muzeum we dworze w Stryszowie koło Wadowic i Kalwarii Zebrzydowskiej, oddział Zamku Królewskiego na Wawelu (w tym przypadku o utworzeniu w obiekcie oddziału jednego z ważniejszych polskich muzeów z pewnością zadecydowała ranga zabytku – dwór w Stryszowie powstał jeszcze w XVI w. jako budowla obronna, przebudowany w XVIII w., jest jednym z najciekawszych przykładów budownictwa rezydencjalnego w regionie), muzea regionalne i/lub tematyczne (np. Muzeum Młodej Polski w dworze Tetmajerów w Bronowiczach Małych, Muzeum Kultury Szlacheckiej w dworze w Łopusznej, Muzeum Wnętrz Dworskich w dworze w Ożarowie) czy poświęcone historycznym postaciom, których życie lub działalność spłoty się z obiektem (Muzeum Hymnu Narodowego w Będominie i dwór w Manieczkach – związane z Józefem Wybickim, dwór w Kaśnej Dolnej – przechowujący pamiątki po Ignacym Janie Paderewskim, dwór w Krzesławicach związany z Hugonem Kołłątajem i Janem Matejko etc.). Część ulokowanych w zabytkowych siedzibach placówek muzealnych (często funkcjonujących tylko jako izba pamięci) znajduje się w rękach prywatnych. Jednym z bardziej znanych jest zapewne Muzeum Architektury Drewnianej Ziemi Siedleckiej w dworze w Suchej, którego właścicielem i gospodarzem jest prof. Marek Kwiatkowski. Nierzadko funkcja muzealna połączona jest w prywatnych posiadłościach z funkcją mieszkalną – w obrębie jednego obiektu. Czasem życzliwi właściciele, nawet nie prowadząc muzeum czy izby pamięci jako takiej, pozwalają – najczęściej po uprzednim zgłoszeniu – na krótki spacer po pałacowych czy dworskich wnętrzach. Do takich gościnnych siedzib ziemiańskich należy m.in. dwór w Tułowicach koło Żelazowej Woli i Brochowa, powstały ok. 1800 r. zapewne według projektów Hilarego Szpilowskiego, którego gospodarzem jest Andrzej Novak-Zempliński. Dwór wyróżniony został w 2000 r. medalem Europa Nostra jako wzorcowy przykład konserwacji historycznej siedziby ziemiańskiej.

Nowym etapem i zarazem szansą dla muzeów w zabytkach stała się w ostatnich latach niewątpliwie możliwość skorzystania z funduszy unijnych (poza dostępnymi już uprzednio środkami z urzędów wojewódzkich konserwatorów zabytków czy Ministra Kultury i Dziedzictwa Narodowego). Przede wszystkim



wymienić należy regionalne programy operacyjne dla poszczególnych województw, w ramach których istnieje możliwość realizacji projektów zarówno tzw. twardych, czyli inwestycyjnych (prace budowlano-konserwatorskie i adaptacyjne obiektu), jak i miękkich (programy edukacyjne, oferta kulturalna, szkolenia itp.). Poza tym różne etapy prac związanych z rewitalizacją obiektu sfinansować można przy udziale montażu finansowego, a więc wykorzystaniu różnych dostępnych i adekwatnych do potrzeb źródeł finansowania. Nieinwestycyjne części projektu przy udziale – przykładowo – Europejskiego Funduszu Społecznego, inwestycyjne – Programu Operacyjnego Innowacyjna Gospodarka (warunek: projekt dofinansowany przy udziale tych środków musi przynosić dochód). Dzięki wykorzystaniu funduszy unijnych zrealizowano m.in. projekt renowacji kompleksu zamkowego w Pszczynie (realizowany był w ramach Zintegrowanego Programu Operacyjnego Rozwoju Regionalnego, działanie 1.4 Rozwój turystyki i kultury, gdzie 75% kosztów kwalifikowanych pochodziło z Europejskiego Funduszu



Rozwoju Regionalnego, a 25% kosztów kwalifikowalnych oraz koszty niekwalifikowane pokrył Urząd Marszałkowski w Katowicach), kilka etapów prac konserwatorsko-restauratorskich w Muzeum w Kozłówce, konserwacji muzealiów czy wyposażenia pracowni digitalizacyjnej (w latach 2008-2012, m.in. przy wykorzystaniu funduszy Ministra Kultury i Dziedzictwa Narodowego), prac budowlano-konserwatorskich przy neorenesansowym pałacu Sobańskich w Guzowie koło Sochaczewa (dotacje ze środków Ministra Kultury i Dziedzictwa Narodowego) czy realizacji wieloetapowego projektu, obejmującego 26 obiektów rezydencjalnych pn. „Kampania promocyjna Doliny Pałaców i Ogrodów” (współfinansowanie z Europejskiego Funduszu Rozwoju Regionalnego w ramach Regionalnego Programu Operacyjnego dla Województwa Dolnośląskiego na lata 2007-2013), do którego wrócimy w dalszej części opracowania.

Bieżący okres programowania, zaplanowany na lata 2007-2013, powoli dobiega końca – jakie będą możliwości dofinansowania prac przy zabytkach w kolejnych latach, okaże się wkrótce, jednak już dziś wiadomo, że w większym niż dotychczas stopniu dostępne będą źródła finansowania zwrotnego, niestety, raczej kosztem dotychczasowych dotacji bezzwrotnych. W Polsce obecnie wdrażana jest (wyłącznie na obszarach miejskich, w ramach Regionalnych Programów Operacyjnych) inicjatywa JESSICA (skrót od angielskiej nazwy *Joint European Support for Sustainable Investment in City Areas* – wspólne europejskie wsparcie na rzecz trwałych inwestycji w obszarach miejskich), która oferuje odnawialne instrumenty finansowe (niskooprocentowane pożyczki – średnio na poziomie od 1,25 do 3 proc. w skali roku – gwarancje, wkłady kapitałowe). Przyznane środki, po upływie określonego umową okresu (w BGK okres spłaty wynosi ok. 20 lat, z karencją w spłacie kapitału do jednego roku po zakończeniu realizacji projektu), inwestor zobowiązany jest zwrócić – m.in. dzięki przychodom z wdrożonej inwestycji (projekty realizowane przy wsparciu z inicjatywy JESSICA powinny zatem generować dochód). Taka forma finansowania wymaga tym samym starannego, opracowanego na miarę programu, który zapewni utrzymanie obiektu, a przede wszystkim – zwrot pożyczonych środków, choć poza wyjątkowo niskim oprocentowaniem, inwestor nie ponosi dodatkowych opłat czy prowizji. Jednym z warunków udziału w inicjatywie JESSICA, która wspiera projekty mniej atrakcyjne dla inwestorów prywatnych, łączące cele komercyjne i publiczne, które – z założenia – mają się przenikać i uzupełniać, jest wprowadzenie do inwestycji funkcji społecznie użytecznych, kulturalnych, artystycznych, edukacyjnych itp. (aspekt społeczny musi mieć przewagę nad elementami komercyjnymi inwestycji). Współistnienie w projektach realizowanych w oparciu o fundusze z instrumentu JESSICA elementów komercyjnych z niekomercyjnymi ma w założeniu umożliwić wypełnienie luki na rynku instrumentów finansowych pomiędzy dotacjami a kredytami i innymi instrumentami oferowanymi przez banki. Przedsięwzięcie musi być też wpisane do lokalnego programu rewitalizacji.

JESSICA obejmuje w tej chwili pięć województw: wielkopolskie, zachodniopomorskie, pomorskie, mazowieckie i śląskie, z których najbardziej zaawansowane we wdrażaniu projektów realizowanych w oparciu o nowy instrument



są dwa pierwsze województwa (w skali Polski, a nawet Europy). Dotychczas nie ma w naszym kraju przykładowych projektów, które wykorzystywałyby środki z przedmiotowego instrumentu na rewitalizację rezydencji, naszym zamierzeniem jest jednak wskazanie potencjalnie takiej możliwości – jak dotąd w ramach inicjatywy JESSICA podpisano m.in. umowy na rewitalizację obiektów przemysłowych (gazownia w Koźminie Wielkopolskim, która ma być zaadaptowana do potrzeb centrum kultury, dawne zakłady „Goplana” w Lesznie czy dawny browar w Kościerzynie, których rewitalizacja ożywi zdegradowane, przemysłowe fragmenty miast, uporządkuje przestrzeń wokół adaptowanych obiektów, stworzy nowe miejsca pracy etc.), czy powojkowych (np. zabytkowe kasyno w Ostrowie Wielkopolskim, koszary Leibhusaren w Gdańsku-Wrzeszczu).

Adaptacja dawnych siedzib historycznych na funkcje hotelowe

Na czwartej pozycji zestawienia R. Rouby, dotyczącego korzystnych funkcji wtórnych dla obiektu historycznego, znalazło się przystosowanie nieruchomości do celów hotelowych. Jest to zarazem jedna z tych funkcji, które pozwalają na pozyskiwanie przychodu z zaplanowanej dla obiektu działalności (w przeciwieństwie do zazwyczaj nierentownych placówek muzealnych). Po przejściu naszego kraju na tryby gospodarki wolnorynkowej, rynek hotelarski rozwijał się w Polsce bardzo dynamicznie, a jednym z jego obszarów były usługi hotelarskie lokowane właśnie w obiektach zabytkowych. Według danych pochodzących z badań R. Rouby na początku XXI w. działało w Polsce około trzystu hoteli zaaranżowanych w dawnych rezydencjach. Były to obiekty najczęściej czterogwiazdkowe, położone w niedalekiej odległości od dużych ośrodków miejskich, stanowiące rodzaj ekskluzywnej bazy (wyjazdy integracyjne, spotkania z klientami, konferencje) dla sektora biznesowego. Ceny w tych obiektach były wówczas dużo wyższe niż w hotelach standardowych (rozumianych w tym przypadku jako ulokowanych we współczesnych, niczym niewyróżniających się budynkach) – spotkanie służbowe czy nocleg w zabytku traktowano wówczas zapewne jako luksus, na który stać być może tylko nielicznych – był to rodzaj swoistego snobowania się na prowadzenie interesów „z zabytkiem w tle”. Do 2011 r. liczba hoteli w historycznych nieruchomościach wzrosła o ok. 60-70%, a więc osiągnęła liczbę blisko pięciuset placówek oferujących noclegi w zabytkach¹⁸. Jednocześnie, na przestrzeni pierwszej dekady nowego stulecia, ceny w historycznych obiektach spadły – z uwagi na coraz większą konkurencję hoteli ulokowanych w obiektach zabytkowych¹⁹.

¹⁸ R. Rouba, W. Cudny, *Monitorowanie zabytkowych rezydencji...*, op. cit., s. 189 za: R. Rouba, *Hotelarstwo w obiektach zabytkowych...*, op. cit.

¹⁹ R. Rouba, W. Cudny, *Monitorowanie zabytkowych rezydencji...*, op. cit., s. 194.

Donimirski Boutique Hotels

Jednym z prekursorów komercjalizacji obiektów zabytkowych poprzez lokowanie w nich funkcji hotelarskiej, jest na polskim rynku Jerzy Donimirski, architekt i menadżer, prowadzący sieć hoteli w Krakowie i okolicach. Donimirski zaczynał od adaptacji i wynajmu powierzchni biurowych w budynkach zabytkowych, potem zrodził się pomysł na wejście w branżę hotelarską, i to ten jej sektor, który związany jest z nieruchomościami historycznymi: [...] *to jest lepsza zabawa, lepsze zyski, a przy tym mniejsza konkurencja. A już najmniejsza konkurencja jest – śmiem twierdzić – w hotelach w budynkach historycznych, zabytkowych*²⁰. W 2009 r., a więc w czasie, kiedy ogóln światowy kryzys gospodarczy święcił niechciane triumfy, sieć hoteli Donimirskiego miała obłożenie na poziomie 92-93%, pomimo że – wydawałoby się – powinno być odwrotnie, bo ceny w hotelach zabytkowych są z reguły wyższe niż w obiektach standardowych. Tymczasem, jak wynika ze wspomnianych już badań przeprowadzonych przez R. Roubę na próbie 180 polskich pałaców, dworów i zamków z funkcją hotelową, atrakcyjność poszczególnych obiektów, a – co za tym idzie – ewentualna decyzja klienta o wyborze danego obiektu jako miejsca pobytu – wynika przede wszystkim z czynników materialnych i niematerialnych związanych z samymi budynkami i ich położeniem: atrakcyjne otoczenie, cisza i spokój, zabytkowy charakter i atmosfera obiektu. Na kolejnych pozycjach znalazły się czynniki oczywiste, jak wysoki standard, dobra kuchnia, miła obsługa czy imprezy towarzyszące. Cena znalazła się na miejscu ostatnim²¹. Wyniki badań oczekiwań gości i menadżerów, dotyczące interpretacji ceny jako czynnika idealnego obiektu, pokazały, że gdy sami menadżerowie uważają kwestię przystępnych cen za istotniejszą, sami goście skłonni są za pobyt w historycznej rezydencji zapłacić więcej²².

²⁰ *Hotelarstwo jest dla mnie i przygodą i eksperymentem – mówi Jerzy Donimirski, właściciel sieci Donimirski Boutique Hotels*, w: „Hotelarstwo”, 11/2009, s. 21.

²¹ R. Rouba, W. Cudny, *Monitorowanie zabytkowych rezydencji...*, op. cit., s. 187-188.

²² *Ibidem*, za: R. Rouba, W. Cudny, *Dobry dojazd czy przystępne ceny – vademecum oczekiwań względem obiektów historycznych pełniących funkcję konferencyjno-hotelarską*, w: *Turystyka biznesowa*, „Zeszyty Naukowe”, z. 24/2010, s. 55-67.

Oczywiście, na przytoczonym powyżej przykładzie Donimirski Boutique Hotels, który to przypadek był specyficzny, bo dotyczący odpowiedniego zadziałania w zmianie (w przywołanym przypadku – w warunkach kryzysu), nie obyło się bez nieznacznego obniżenia cen (podobna tendencja nastąpiła na większej części rynku hoteli w zabytkowych nieruchomościach), niezbędne były też modyfikacje w zarządzaniu, adekwatne do zmiany, czy rozszerzenie działań promocyjnych (np. wejście na coraz popularniejsze wtedy portale typu booking.com, staypolnad.com i lastimnute.com)²³.

Sieć Donimirski Boutique Hotels obejmuje obecnie pięć obiektów, w tym cztery w Krakowie:

Hotel Gródek – zlokalizowany w części Starego Miasta zwanej Gródkiem (w średniowieczu stał w tym miejscu nieduży kasztel)

Hotel Kościuszko – funkcjonujący w zabytkowym dworze, który jest pozostałością zespołu dworsko-parkowego, tzw. dworku białooprądnickiego, dawnej letniej rezydencji biskupów krakowskich z XVI w.

Hotel Maltański – zaaranżowany w zespole podworskim, należącym pierwotnie do rodziny Lubomirskich, potem Potockich, zaprojektowany po 1826 r. najpewniej przez wiedeńskiego architekta Wilhelma Hoffbauera i z dworem z 1835 r. projektu J. Herzoga

Hotel Pugetów – pierwszy w sieci; odzyskany przez Donimirskiego jako prawowitego właściciela w 1990 r., ulokowany w neorenesansowym pałacu w kostiumie francuskim z lat 1874-1875, zaprojektowanym przez Józefa Kwiatkowskiego na zlecenie Konstantego barona de Puget; nowy właściciel przeznaczył nieruchomość pierwotnie pod wynajem powierzchni biurowych, a potem hotel

Zamek Korzkiew

Do sieci Donimirski Boutique Hotels należy także zlokalizowany 14 km od centrum Krakowa hotel w Zamku Korzkiew. XIV-wieczna rycerska warownia (pierwotnie) położona jest w obrębie otuliny Ojcowskiego Parku Narodowego,

²³ *Hotelarstwo jest dla mnie...*, op. cit., s. 19.

na tzw. Szlaku Orlich Gniazd. Stanowi element Korzkiewskiego Parku Kulturowego. Jest to budowla trójskrzydłowa, o zasadniczym kształcie dostosowanym do schodzącego trzema stokami ku dolinie rzeki wzgórza, na którym zamek jest zlokalizowany. Obiekt wymurowany jest z kamienia wapiennego, charakterystycznego dla Jury Krakowsko-Częstochowskiej. Najstarszym fragmentem obiektu jest założona na planie prostokąta zbliżonego do kwadratu gotycka wieża mieszkalna. Zamek na przestrzeni kolejnych stuleci był rozbudowywany, m.in. w XV w. dobudowano dwie baszty, w XVI w. do piętrowego skrzydła gotyckiego dołączono skrzydło renesansowe, a w XVII w. powstał budynek bramny z charakterystycznym portalem. Zabudowania okalają trójkątny dziedziniec. U stóp zamku rozciąga się rozległy park krajobrazowy z okazami starodrzewu i pomnikami przyrody. Zamek po wielokroć zmieniał właścicieli. Z jego wielowiekowej historii wspomnieć należy m.in. na pewno wizytę króla Stanisława Augusta Poniatowskiego, który bawił w Korzkwi na polowaniu. Po wojnie państwo przejęło nieruchomość dopiero w 1952 r.

Upadek zamku w Korzkwi rozpoczął się pod koniec XIX w. W tym czasie obiekt wykorzystywany był jako lamus. Stan budowli pogarszał się sukcesywnie. W 1912 r. dach nad budynkiem głównym był mocno zniszczony, a przejazd bramny znajdował się w stanie ruiny. Ciekawostką jest, że w latach 60. i 70. zamek w Korzkwi budził spore zainteresowanie wśród krakowian i lokalnej prasy, pojawiły się bowiem plany roztoczenia opieki nad znajdującą się już w stanie niemal zupełnej ruiny budowli. Przy krakowskim PTTK zawiązano Komitet dla Badań i Zabezpieczenia Zamku w Korzkwi, który doprowadził do wzmocnienia i osłonięcia dachem murów gmachu głównego, odgruzowania komnat na parterze i piętrze budynku mieszkalnego, uporządkowania piwnic, oczyszczenia dziedzińca do właściwego poziomu. Przy okazji odsłonięto renesansowe mury obronne i piwnicę przy masywie bramnym, pozostałości gotyckich murów, dawnych bastionów i fosy. Na tym, niestety, prace komitetu zakończyły się. Brak funduszy spowodował, że bogate plany utworzenia tu muzeum zamków Jury Krakowsko-Częstochowskiej, schroniska młodzieżowego i świetlic dla okolicznej ludności, planowane na stulecie turystyki w Polsce, przerwano w 1975 r. Nieruchomość, pozbawiona stałego nadzoru i doglądającego jej regularnie gospodarza, znów zaczęła podupadać.

Donimirski został właścicielem ruin zamku w Korzkwi w 1997 r. Przez kolejne lata prowadził intensywne prace rekonstrukcyjne obiektu. Obecnie funkcjonuje tu mały, zaledwie czteropokojowy hotel (ekskluzywny, jak czytamy na stronie internetowej obiektu, nienajtańszy), poza tym do dyspozycji klientów są sale balowe i konferencyjne. Na gości czekają rozliczne atrakcje – w samym zamku turnieje rycerskie, koncerty, pokazy dawnych tańców, biesiady w staropolskim stylu, a w okolicy – liczne zabytki, m.in. zlokalizowany na sąsiednim wzgórzu kościół o cechach obronnych (z 1623 r.) i pozostałe twierdze Szlaku Orlich Gniazd. Na stronie <http://korzkiew.pl/pl/misja/opis/> czytamy, że w planach Donimirskiego jest jeszcze odbudowa zlokalizowanego niegdyś przy zamku browaru i austerii, uratowanie okolicznych chałup, utworzenie muzeum i miniskansenu na tyłach parku (obok pozostałości po kamieniołomie) oraz rekonstrukcja stawów, widocznych na archiwalnych fotografiach.

Wydaje się, że Donimirskiemu udało się – co rzadkie – połączyć funkcję komercyjną swoich hoteli z elementami działalności kulturalnej, niedochodowej. Choć w ofercie poszczególnych hoteli nie brakuje atrakcji na miarę statystycznego klienta biznesowego XXI w., jak modny w tej sferze paintball czy zabawy ekstremalne, to dla poszukujących doznań bardziej odpowiadających charakterowi zabytkowych obiektów przewidziano także koncerty muzyki dawnej na fortepianie, lutni i wiolonczeli, koncerty folklorystyczne – z udziałem kapel z regionu, koncerty organowe czy teatralne spektakle realizowane w plenerze (w okolicach zamku Korzkiew) etc. Na stronach internetowych hoteli sieci Donimirskiego klient zainteresowany historią zabytku, w którym przyjdzie mu spędzić noc lub kilka, znajdzie szkice z dziejów danego obiektu (w przygotowaniu niektórych udział wzięli m.in. historycy sztuki z Uniwersytetu Jagiellońskiego), a nierzadko nawet bibliografię przedmiotu. Nad wystrojem wnętrza Donimirski – jako architekt – czuwa sam. *Zabytki to jest tkanka, którą ktoś może nabyć czy sprzedać, ale duchowo należy ona do całego społeczeństwa i dlatego nie można sobie pozwolić na igraszki.* – mówi Donimirski – *Nie jest to też czysta kalkulacja finansowa, bo hotele w zabytkach – przez to, że inwestycje poniesione na nie są wyższe niż na standardowe obiekty – nie należą do najbardziej opłacalnych hoteli. Chociaż, jak dowiódł*

*ten kryzys, okazują się najpewniejszymi inwestycjami.*²⁴ Najciekawszym chyba przykładem innego, niż *stricte* biznesowe, podejścia do branży hotelarskiej, jest utworzenie przy Hotelu Gródek niewielkiego Muzeum Archeologicznego – jak wyjaśniają na stronie internetowej tego muzeum jego organizatorzy: prezentacja rezultatów badań archeologiczno-architektonicznych w budynku hotelu Gródek *nie była zamierzeniem inwestora i projektantów we wczesnej fazie projektowania*²⁵. W miarę postępu prac (a były to pierwsze archeologiczne badania przeprowadzone w rejonie Gródka) uznano, że zaprzepaszczeniem niecodziennej szansy byłoby zachowanie wyników eksploracji tylko dla badaczy (wśród przedmiotów wydobytych w trakcie prac są m.in. różnego rodzaju przedmioty z XII-XIII w., fragmenty naczyń, mebli, przęśliki, kafle posadzkowe tzw. typu wawelskiego z XII w., posadzkowe kafle nowożytny, a nawet kościane łyżwy z XII w.). Misją muzeum jest *ukazanie przeszłości osadniczej krakowskiego Gródka poprzez prezentację wyników [...] badań archeologicznych, poprzedzających budowę obiektu hotelowego Gródek, przeprowadzonych w roku 2004. Wystawa ma służyć zobrazowaniu ciągłości osadniczej miejsca, jak również ukazanie jego związku z miastem, umożliwiające gościom współczesnego obiektu poszerzenie wiedzy i bezpośredni kontakt z przeszłością.*²⁶ Muzeum jest, rzecz jasna, niecodzienną, dodatkową atrakcją dla zainteresowanych historią i zabytkami gości hotelowych.

Stowarzyszenie Hotele Historyczne Polska

W 2008 r. kilku właściciele hoteli ulokowanych w zabytkach (w tym obiekty sieci Donimirski Boutique Hotels) powołało Stowarzyszenie Hotele Historyczne Polska. Jak czytamy na stronie internetowej, organizacja skupia znajdujące się w rękach prywatnych zamki, pałace i dwory, *które po odnowieniu, a czasem nawet po podźwignięciu z ruin powróciły do dawnej świetności, ale w nowej*

²⁴ *Hotelarstwo jest dla mnie...*, op. cit., s. 21.

²⁵ http://www.archeologia.donimirski.com/pl/muzeum/geneza_powstania/

²⁶ <http://www.archeologia.donimirski.com/pl/muzeum/misja/>

funkcji. Wpisane do rejestru zabytków, nadążają za nowoczesnością [...]. Są wśród nich budowle różnego typu – ale wszystkie łączy jedno – klimat dawnych wieków. Członkowie Stowarzyszenia deklarują, że adaptacje pozostających w ich rękach zabytkowych nieruchomości do nowych celów – przede wszystkim komercyjnych, aby mogły na sobie zarabiać – to ich pasja i sposób na życie. Organizacja prowadzi własny portal rezerwacyjny i wydaje swój katalog ofert. Jest otwarta na nowych członków, od których wymaga jednocześnie spełnienia warunków, mających zapewnić jakość wizerunku i marki zrzeszonych hoteli. Podstawowym kryterium przyjęcia do HHP jest wpis do rejestru zabytków (z czym można dyskutować – niemało jest wszak obiektów, które do rejestru wpisane nie są, a stanowią znakomite przykłady dawnej myśli artystycznej czy konstrukcyjnej). Obiekt powinien ponadto być dobrze rozpoznawany w regionie. Do HHP wprowadzony zostaje przez jednego z członków organizacji i po wniesieniu niewielkiej opłaty rocznej może chwalić się na swojej stronie, w materiałach promocyjnych i na fasadzie budynku logotypem HHP, ma ponadto zapewnioną promocję na portalach zarówno Historycznych Hoteli Polska, jak i Historic Hotels Europe.

Obecnie Stowarzyszenie skupia blisko pięćdziesiąt hoteli w obiektach zabytkowych w całej Polsce, by wymienić tylko kilka z nich: Zamek Dubiecko, Jaworowy Dwór, Pałac Łochów, Dwór Kaliszki, Zamek Ryn, Pałac Paulinum w Jeleniej Górze, Pałac i folwark Galiny w Bartoszycach, Zamek Korzkiew i inne. Stowarzyszenie Hotele Historyczne Polska należy do międzynarodowej organizacji Historic Hotels Europe, skupiającej około 800 hoteli w zabytkach, a wśród swoich partnerów posiada m.in. Polską Akademię Gościnności i Historic Hotels America.

Dolina Pałaców i Ogrodów Kotliny Jeleniogórskiej

Jeśli zawierzyć informacjom na stronie internetowej Fundacji Doliny Pałaców i Ogrodów Kotliny Jeleniogórskiej, największe w skali Europy zagęszczenie dużych zespołów pałacowo-parkowych występuje na Dolnym Śląsku, właśnie w Kotlinie Jeleniogórskiej. W walory krajoznawcze tych terenów znane są nie od dziś. Najwyższy szczyt Karkonoszy – Śnieżka – już w XVIII w. należała do

najczęściej odwiedzanych szczytów w Europie. W XIX w. moda na Karkonosze osiągnęła apogeum, by ostatecznie ukształtować w tym czasie ręką człowieka podnóża gór, które z upodobaniem i po wielokroć malowali romantycy, m.in. niezrównany piewca urody karkonoskiego krajobrazu, Caspar David Fridrich. Niewątpliwie do zapanowania swobodnego snobizmu na *Riesengebirge* przyczyniło się upodobanie do tych terenów członków pruskiej rodziny królewskiej, która miała tu kilka swoich posiadłości – pałace w Bukowcu, Karpnikach, Mysłakowicach i Wojanowie – chętnie i często odwiedzane. Liczne przewodniki turystyczne po tych okolicach, wydane na przełomie XIX i XX w., opisywały chętnie liczne kontakty właścicieli lokalnych posiadłości z członkami królewskiej rodziny, wspólne pikniki, wzajemne odwiedziny, spotkania z artystami itp.

U stóp Karkonoszy, na obszarze 102 km², rozlokowanych jest dziś blisko trzydzieści rezydencji, wśród których znajdują się gotyckie zamki i wieże obronne, dwory z epoki renesansu, barokowe pałace oraz liczne XIX-wieczne dwory, pałace i wille, reprezentujące bogaty repertuar form modnego ówczesnie historyzmu – neogotyku, neobaroku, neorenesansu i klasycyzmu. Wiele z nich projektowali wybitni architekci, a za koncepcję niejednego z przepięknych parków czy ogrodów odpowiadali projektanci zieleni o światowej sławie. Wśród najbardziej znanych nazwisk twórców działających na tym terenie wymienić należy z pewnością Karla Fridricha Schinkla, czołowego architekta 1. połowy XIX w. (w Kotlinie Jeleniogórskiej m.in. elementy założenia pałacowo-parkowego w Bukowcu i prawdopodobnie kościół w Mysłakowicach, w 1956 r. odnaleziono ponadto projekty przebudowy pałacu w Mysłakowicach w duchu neogotyku, sygnowane przez ucznia Schinkla²⁷), czy Petera Josepha Lenné, projektanta parków i ogrodów, dyrektora królewskich ogrodów w Poczdamie i Berlinie. Jeśli dodamy do tego atrakcyjną rzeźbę terenu, opartą o wypiętrzenia Karkonoszy, obfitość lasów świerkowych, liczne ciekły wodne, a także ślady działalności człowieka, który zalesiał rozległe pola, komponował osie widokowe i wytyczał malownicze szlaki piesze i trakty komunikacyjne, łączące poszczególne założenia

²⁷ *Mysłakowice – Erdmannsdorf*, w: E. Kica, E. Kieres-Jakubaszek, A. Hryniewicz, *Krajobraz Kotliny Jeleniogórskiej*, vol. 1, *kwerenda archiwalna i bibliograficzna założeń pałacowo-parkowych, woj. jeleniogórskie*, Warszawa 1997 (*Studia i materiały – Ośrodek Ochrony Zabytkowego Krajobrazu Narodowa Instytucja Kultury. Krajobrazy*, nr 19(31)/1997), s. 51.

rezydencjalne, otrzymamy wyjątkowy krajobraz kulturowy, związany z historią, w której przewijają się wspomniane nazwiska pruskiej rodziny królewskiej, arystokratów niemieckich i polskich.

Względy polityczne i ideologiczne nowej rzeczywistości, jaka nastąpiła po II wojnie światowej, sprawiły, że obce kulturowo zabytki, którym udało się przetrwać wojnę, po umilknięciu działań pozbawione były należytej konserwacji i opieki. Zabytki pierwotnie niechciane – w pierwszych latach po zakończeniu działań wojennych – najpierw docenili historycy sztuki, architekci i konserwatorzy, a z czasem – miłośnicy krajobrazu kulturowego, turyści, wreszcie – sami mieszkańcy tych terenów, którzy po kilkudziesięciu latach poczuli, że teraz jest to ich mała ojczyzna. Za punkt wyjścia dzisiejszego stanu rzeczy – intensywnych działań inwestycyjnych w zakresie zachowania i konserwacji architektury historycznych rezydencji i ich adaptacji do nowych funkcji, a także szeroko pojętej promocji regionu, w tym prowadzonych w ramach działalności Fundacji Doliny Pałaców i Ogrodów Kotliny Jeleniogórskiej – uznać z pewnością należy działalność Ośrodka Ochrony Zabytkowego Krajobrazu (od 2002 r. w strukturach Narodowego Instytutu Dziedzictwa, który powstał poprzez połączenie Ośrodka Ochrony Zabytkowego Krajobrazu i Ośrodka Dokumentacji Zabytków) na terenie centralnej części Kotliny Jeleniogórskiej – w granicach gminy Mysłakowice. Prace realizowane były w ramach Rządowego Programu Edukacyjnego „Świadome kształtowanie krajobrazu i ochrona krajobrazu historycznego”. Jak czytamy we wstępie do opracowania z 1997 r. pt. *Kwerenda archiwalna i bibliograficzna założeń pałacowo-parkowych*, skreślonym piórem Andrzeja Michałowskiego, ówczesnego dyrektora Ośrodka Ochrony Zabytkowego Krajobrazu: *Zamiarem naszym jest zainspirowanie odradzania walorów przyrodniczych i kulturowych [Kotliny Jeleniogórskiej – dopisek autorki] przez wzrost zrównoważonej z tymi wartościami gospodarki i aktywności społecznej [...]. Jako czynnik sprawczy widzimy rozwój turystyki kulturalnej, powiązanej systemem regionalnym, krajowym i międzynarodowym. Piękno krajobrazu, jego walory przyrodnicze i bardzo znaczące kompleksy zabytkowe powinny być rozumiane jako wartości ekonomiczne, stwarzające nowe możliwości specjalizacji i zatrudnienia dla miejscowej ludności, uruchomienia usług i produkcji na rzecz letników, krajoznawców czy obsługi międzynarodowego ruchu turystycznego. Uważamy, że Kotliną Jeleniogórską może zostać włączona i stać się ważnym przykładem dla realizacji promowanego przez Unię Europejską programu pt. Strategia rozwoju produktu turystycznego w Polsce*

przez powołanie tzw. Grupy Markowej. [...] Istotą sprawy jest zrównoważony rozwój oraz ochrona wartości krajobrazowych i kompleksów zabytkowych.²⁸ Prace prowadzone były pod patronatem i przy współpracy Międzynarodowego Komitetu Ogrodów Historycznych i Miejsc Międzynarodowej Rady Ochrony Zabytków (ICOMOS) oraz Międzynarodowej Federacji Architektów Krajobrazu (IFLA). W wyniku działań Ośrodka Ochrony Zabytkowego Krajobrazu przeprowadzono (przy udziale Uniwersytetu Warszawskiego, Uniwersytetu Mikołaja Kopernika w Toruniu, Szkoły Głównej Gospodarstwa Wiejskiego, Politechniki Wrocławskiej i Politechniki Lwowskiej) badania i inwentaryzacje założeń pałacowo-parkowych w Bukowcu, Łomnicy, Mysłakowicach, Wojanowie, Wojanowie-Bobrowie i Karpnikach, wydano szereg publikacji, a – co chyba najistotniejsze w kontekście naszych rozważań – zainicjowano pierwsze koncepcje wykreowania tzw. produktów turystycznych w oparciu o zachowane materialne zasoby kulturowego dziedzictwa regionu, przede wszystkim rezydencje, poprzez wprowadzenie do nich nowych funkcji (z naciskiem na funkcje dochodowe).

Obecnie na tym terenie realizowany jest z powodzeniem – i naprawdę niemałym rozmachem – projekt, o którym pisaliśmy już wcześniej w kontekście możliwości finansowania projektów rewitalizacji architektury rezydencjalnej z funduszy unijnych – „Kampania promocyjna Doliny Pałaców i Ogrodów”. Projekt realizowany jest przy udziale środków pochodzących z Europejskiego Funduszu Rozwoju Regionalnego w ramach Regionalnego Programu Operacyjnego dla Województwa Dolnośląskiego na lata 2007-2013. Przedsięwzięcie nakierowane jest na zachowanie i wyeksponowanie (promocję i upowszechnienie w skali kraju i Europy) przez lata zapomnianego, niedocenianego i zaniedbanego dziedzictwa regionu, a w szczególności rozlokowanych na tym terenie 26 założeń rezydencjalno-parkowych²⁹. Projekt obejmuje zarówno część inwestycyjną – prace

²⁸ A. Michałowski, *Krajobraz Kotliny Jeleniogórskiej*, w: E. Kica, E. Kieres-Jakubaszek, A. Hryniewicz, *Krajobraz Kotliny Jeleniogórskiej...*, op. cit., s. VII.

²⁹ Projekt obejmuje następujące obiekty: pałac w Bukowcu, park krajobrazowy i folwark w Bukowcu, pałac w Brunowie, pałac Schaffgotschów w Cieplicach, pałac w Czernicy, pałac w Dąbrowicy, zamek Bolczów w Janowicach Wielkich, dwór w Janowicach Wielkich, Dwór Czarne w Jeleniej Górze, Pałac Paulinum w Jeleniej Górze, Pałac Dębowy w Karpnikach, pałac w Karpnikach, Pałac Smyrna w Kowarach, pałac w Ciszycy-Kowarach, Nowy Dwór w Radocinach-Kowarach, pałac i Dom Wdowy w Łomnicy, pałac w Miłkowie, dwór w Mniszkowie, pałac królewski w Mysłakowicach, pałac w Pakoszowie, pałac w Sobieszowie, zamek Chojnik w Sobieszowie, wieża książęca w Siedlęcinie, pałac w Stanisławie Górnym, Pałac na Wodzie w Stanisławie Dolnym, pałac w Wojanowie, pałac w Wojanowie-Bobrowie.

budowlano-konserwatorskie w zakresie zabezpieczenia, konserwacji i adaptacji zabytkowej substancji poszczególnych obiektów do nowych funkcji, jak też część niewystycyjną, skupiającą się przede wszystkim na szeroko pojętych działaniach promujących walory Kotliny Jeleniogórskiej i to zarówno naturalne, jak i kulturowe (dziedzictwo architektoniczne), działalności kulturalnej etc. Działania koordynowane są przez Fundację Doliny Pałaców i Ogrodów Kotliny Jeleniogórskiej, przy udziale szeregu lokalnych, ogólnopolskich i zagranicznych partnerów (głównie z Niemiec), m.in. lokalnych urzędów gmin, Urzędu Marszałkowskiego Województwa Dolnośląskiego, Związku Gmin Karkonoskich, Fundacji Bory Tucholskie, Muzeum Miejskiego Dom Gerharda Hauptmanna w Jagniatkowie, Stowarzyszenia Gartenkulturpfad beiderseits der Neiße czy Politechniki Drezdeńskiej.

W ramach swojej działalności Fundacja opracowuje projekty budowlane dla poszczególnych etapów prac i przygotowuje wnioski o ich dofinansowanie. Dotychczas udało się pozyskać środki m.in. na realizację wieloetapowego programu „Odbudowa folwarku i parku w Bukowcu”, projektów „Zachowanie parków po obu stronach Nysy” i „Szlak parków po obu stronach Nysy” (dofinansowanie projektów m.in. ze środków Urzędu Marszałkowskiego Województwa Dolnośląskiego, Ministra Kultury i Dziedzictwa Narodowego i Europejskiego Funduszu Rozwoju Regionalnego w ramach Programu Operacyjnego Współpracy Transgranicznej Polska-Saksonia 2007. W ostatnim czasie, m.in. z inicjatywy Fundacji Doliny Pałaców i Ogrodów, doszło do utworzenia Parku Kulturowego na terenie Kotliny Jeleniogórskiej. To jedna z form ochrony zabytków, która da formalne podstawy do ubiegania się o wpis Doliny Pałaców i Ogrodów na Listę Światowego Dziedzictwa UNESCO. W ramach działalności Fundacji zostały dotąd odbudowane pałace w Wojanowie, Karpnikach i Pałac Paulinum w Jeleniej Górze, obecnie trwają prace nad rewaloryzacją założenia pałacowo-parkowego w Bukowcu i ruin zamku Henryka na Grodnej koło Marczyc. W planach są projekty adaptacji do nowych funkcji innych obiektów rezydencjalnych Kotliny Jeleniogórskiej, wież widokowych i świątyń ewangelickich.

Pałac w Łomnicy – hotel i restauracja

Do pierwszych jaskółek zmian, nim jeszcze rozpoczęły się prace w ramach projektu „Promocja Doliny Pałaców i Ogrodów Kotliny Jeleniogórskiej”, należała z pewnością adaptacja jednego z zespołów rezydencjalno-parkowych tego terenu – założenia w Łomnicy – do funkcji hotelowej. Warto pokrótce przypomnieć ten prekursorski projekt rewitalizacji dawnej arystokratycznej siedziby, funkcjonujący zresztą z powodzeniem do dziś. Tym bardziej interesujący, że stanowi przykład obiektu, który po latach znajduje się w rękach potomków przedwojennych właścicieli, a jednocześnie pełni funkcję hotelowo-restauracyjną i muzealną zarazem. Dziś obiekt uznany jest za Pomnik Historii Prezydenta RP w kategorii „Pałace i parki krajobrazowe Kotliny Jeleniogórskiej”.

Historia budowy pałacu w Łomnicy nie jest dokładnie znana. W 1366 r. w położonej u zbiegu Bobru i Łomnicy wsi Lomnitz istniał majątek ziemski, jednak jego właściciele nie są wymieniani w dokumentach z nazwiska. Budynek pałacowy powstał w 2. poł. XVII w. bądź na początku XVIII w. Posiadłość zmieniała właścicieli na przestrzeni kolejnych stuleci, przechodząc przez ręce m.in. rodziny von Zedlitz, von Tomagnini, Christian Mentzla z Jeleniej Góry, Johann Georg Flack z Kowar, a w latach 20. XIX w. rezydencja przeszła drogą dziedziczenia w posiadanie barona Moritza von Roth. W latach 1835-1945 Łomnica należała do rodziny von Küster. Po II wojnie światowej nieruchomość przeszła na własność Skarbu Państwa, do roku 1982 w dawnej rezydencji mieściła się szkoła. Z uwagi na zły stan głównego pałacu – eksploatacja w wydaniu szkoły najwyraźniej nie posłużyła obiektowi, który na przestrzeni kilkudziesięciu powojennych lat popadł w stan bliski ruinie, czego nie doświadczył przez poprzednich kilkaset lat – wkrótce po przeniesieniu szkoły, runęły stropy i zawalił się dach. Szczęśliwie, wniosek o rozbiórkę budynku został wtedy przez konserwatora zabytków odrzucony.

Zespół pałacowo-parkowy składa się z barokowego pałacu, budynku mieszkalnego, zwanego Domem Wdowy (z początku XIX stulecia), zabudowań gospodarczych (zapewne z końca XIX w.) i pozostałości parku krajobrazowego, na planie podłużnym, wzdłuż brzegu Bobru. W XVIII stuleciu między pałacem a rzeką znajdował się ogród francuski, którego ślady czytelne są w ukształtowaniu terenu

do dzisiaj (projekt parku przypisuje się Peterowi Josephowi Lenné). Zasadnicza forma budynku niewiele zmieniła się od czasów baroku, o czym przekonać możemy się patrząc na wizerunek rezydencji w tle pośmiertnego portretu Christiana Mentzla, jednego z właścicieli Łomnicy (miedzioryt wykonany po połowie XVIII w., przechowywany w Muzeum Okręgowym w Jeleniej Górze). Wyniki prac konserwatorskich i badawczo-inwentaryzacyjnych, przeprowadzonych w czerwcu 1999 r. przez Ośrodek Ochrony Zabytkowego Krajobrazu, Koło Śląskie Studentów Uniwersytetu Warszawskiego i Uniwersytet Mikołaja Kopernika w Toruniu przemawiają za ustaleniem daty powstania pałacu na pierwszą ćwierć XVIII w. Budowla założona jest na planie prostokąta zbliżonego do kwadratu, murowana z cegły, otynkowana. Zwarta, kubiczna bryła gmachu urozmaicona została od strony frontowej cofnięciem trójosiowej części środkowej i znacznie wysuniętymi, wydatnymi, dwuosiowymi ryzalitami. Znacznie skromniejszą elewację ogrodową ożywia pseudoryzalit. Obiekt przekrywa dach łamany, nad ryzalitami przyjmujący formę zbliżoną do kopuł. Kolumny portalu podtrzymują balkon pierwszego piętra. Zasadnicza forma budynku zapewne niewiele zmieniła się od czasów baroku. Portal i kształt dachu są rezultatem przebudowy, jaka miała mieć miejsce około roku 1720. Badacze niemieccy, Schubert (1932) i Grundmann (1937), powiązali wykonane wówczas prace z działalnością Martina Frantza. Architekt ten, żyjący w latach 1681-1742, należący do wybitniejszych twórców pierwszej połowy XVIII w. na Śląsku, jest autorem takich realizacji, jak rezydencje w Chocianowie i Chróstniku, odznaczających się zróżnicowaniem elementów, bogactwem detalu i urozmaiconą sylwetką. Realizatorzy badań konserwatorsko-inwentaryzacyjnych z 1999 r. uznali, że ciężka, surowa, potraktowana bardzo oszczędnym detalem bryła pałacu w Łomnicy niewiele ma wspólnego ze wspomnianymi wyżej dziełami Frantza. Nie znaleźli też analogii surowej bryły zabytku z Łomnicy i kościołów ewangelickich w Jeleniej i Kamiennej Górze. W przypadku obu świątyń prosta forma podyktowana była względami ideologicznymi i zamiarem nawiązania do konkretnego pierwowzoru – kościoła św. Katarzyny w Sztokholmie. W architekturze rezydencjonalnej, a także sakralnej, lecz powstającej na zamówienie zlecniodawców katolickich, jak kościół w Sicinach, skłaniał się Frantz ku rozwiązaniom bardziej dynamicznym. Podobnie, zastosowanego w Łomnicy balkonowego portalu nie można traktować jako

charakterystycznego dla dzieł tego architekta – było to obiegowe rozwiązanie, rozpowszechnione na terenie Śląska pod koniec pierwszej ćwierci XVIII stulecia. Autorstwa Martina Frantza uczestnicy misji badawczej zatem nie wykluczyli, jednak uznali za bardzo mało prawdopodobne.

Nie jest jasne, czy pałac komunikował się w XVIII w. bezpośrednio z ogrodem. Pod oknem pośrodku elewacji ogrodowej jeszcze przed ostatnim remontem widoczne były ślady zamurowanego otworu drzwiowego (obecnie nie do odczytania), dość wąskiego, równego szerokości okna. Prace badawczo-inwentaryzacyjne z 1999 r. nie dały potwierdzenia istnienia w tym miejscu pozostałości trwałych, kamiennych schodów, które łączyłyby pałac z ogrodem, zatem przejście uznać należy za utworzone wtórnie w okresie późniejszym, być może w XIX w., kiedy w miejscu tym istniał prawdopodobnie drewniany taras. W trakcie badań studenci konserwacji Uniwersytetu Mikołaja Kopernika w Toruniu odsłanili ukrytą pod warstwami farby barokową polichromię ścian jednej z sal parteru – jest to dekoracja ornamentalna, utrzymaną w manierze przełomu XVII i XVIII w. Rozglifienia okien dekorowane są malowanymi płycinami, wypełnionymi liśćmi akantu, których forma w niektórych partiach przywodzi na myśl regencyjne cęgi i wstęgi, a zatem dekoracje charakterystyczne dla sztuki początku XVIII w. Poziom fresków nie jest wysoki, a ich wykonanie raczej prowincjonalne. Dekoracja ta stanowi najstarszą warstwę polichromii pokrywającej mury pomieszczenia, zatem budowla mogła powstać dopiero u progu XVIII stulecia, a nie stanowić efekt przebudowy obiektu wcześniejszego. Formy ornamentów podobne są do motywów zdobiących cokoły kolumn i przyłuczka portalu, którego kształt typowy jest dla architektury Śląska około 1720 r. Znana przez badaczy przebudowa rezydencji około 1720 r. mogła zatem być pierwszą fazą wzniesienia budowli od podstaw. Prosta, zachowawcza jak na ten moment w dziejach sztuki, bryła budynku może być po prostu rezultatem niskich kwalifikacji wykonawców (prowincjonalny poziom wykonawców zdradzają też formy detalu kamiennego i polichromii).

Kolejną przebudową rezydencji w Łomnicy (w latach 1837-1838) kierował Albert Tollberg, uczeń Karla Fridricha Schinkla. Zmieniono wówczas układ pomieszczeń, ustawiono dwie kolumny doryckie w sieni na parterze, powiększono otwory okienne i wzniesiono trzecią kondygnację od strony ogrodu.

Ma ona charakter trójosiowej nadbudówki zwieńczonej małym, trójkątnym naczółkiem, tworzącym dysonans z jednolitą barokową bryłą budowli. W podobnym czasie, prawdopodobnie w roku 1841, dostawiono niską, trójkondygnacyjną wieżę przy jednym z ryzalitów. Prace, jakie wykonano w pałacu w Łomnicy w następnych latach, ograniczały się do przeróbek i remontów. Mury i wnętrza odnawiano w roku 1851, w 1855 r. wymieniano i naprawiano stolarkę okienną.

Informacje, jakie posiadamy na temat tak zwanego Domu Wdowy, są bardzo skąpe. Wybudowany został około 1803 r., jednak wewnątrz budowli widoczne są relikty dużo starsze, prawdopodobnie jeszcze z XVII w. Są to pozostałości piwnicy oraz sklepienia kolebkowego z lunetami na gurtach, znajdujące się w tylnej części pierwszej kondygnacji. Jeśli przyjmiemy, że główny budynek pałacowy w Łomnicy powstał dopiero w XVIII w. (na podstawie wyżej zaprezentowanego wywodu), okaże się, że najstarszym z obiektów wchodzących w skład łomnickiego założenia może być fragment Domu Wdowy. Sklepienie w dobudowanej w XIX w. części frontowej, stanowiące z pozoru kontynuację wcześniejszego, jest w istocie drewnianą atrapą. Ustawienie na filarze pośrodku sieni łuku urywającego się w połowie byłoby niemożliwe ze względów konstrukcyjnych. Nie można wykluczyć hipotezy, że tę niewielką murywaną budowlę, po prostu wchłonięta z czasem przez Dom Wdowy, datować można na XVII w. Uczestnicy misji badawczo-konserwatorskiej z 1999 r. podkreślają jednocześnie, że wszystkie postawione tezy, zarówno o zmianie datowania pałacu, jak i o odrzuceniu uznawanego przez badaczy niemieckich twierdzenia o udziale w budowie pałacu głównego Frantza, są jedynie propozycjami. Dokładne badania utrudnia fakt niezachowania oryginalnej substancji zabytkowej w stopniu wystarczającym, a wspomniany prowincjonalizm wykonania utrudnia przeprowadzenie precyzyjnego datowania i atrybucji. W 1991 r. Ulrich von Küster, wnuk ostatniej przedwojennej właścicielki nieruchomości, Constanze von Küster, z domu von Schweinichen, nabył obiekt. Historia zatoczyła krąg, rezydencja powróciła do rąk pierwotnych właścicieli. W 1995 r., po wysiedleniu PGR-u, von Küster nabył Dom Wdowy. Dzięki wsparciu indywidualnych darczyńców, fundacji i stowarzyszeń polsko-niemieckich (m.in. Stowarzyszeniu Pielęgnacji Kultury i Sztuki Śląskiej – VSK i Fundacji Polsko-Niemieckiej Współpracy) udało się rozpocząć prace.

Jako pierwszy obiekt zespołu, do nowych funkcji zaadaptowany został Dom Wdowy. Jeszcze pod koniec lat 90. XX w. budynek, po przeprowadzeniu

gruntownych prac remontowo-konserwatorskich, przeznaczony został do celów hotelowych i restauracyjnych. Pierwszymi gośćmi byli klienci głównie zza zachodniej granicy. Od 1996 r. prowadzono prace przy parku, który przez lata użytkowania założenia przez szkołę i PGR, zamienił się w składowisku gruzu i odpadów gospodarczo-budowlanych. W barokowym pałacu ulokowano restaurację oraz muzeum wewnątrz rezydencji dolnośląskich. Obecnie zwiedzać można historyczne sale na parterze, wkrótce planowana jest adaptacja – także do funkcji muzealnej – pomieszczeń na pierwszym piętrze i w rozległych piwnicach (już od Wielkanocy 2013 r.). W ramach działalności muzeum prezentowana jest stała wystawa „Dolina pałaców i ogrodów – Kotlina Jeleniogórska – wspólne dziedzictwo”, wystawy czasowe, a także 20-minutowy film o historii Łomnicy, od średniowiecza do współczesności, z uwzględnieniem etapu ostatniej rewitalizacji obiektu. Do potrzeb hotelowych goście i zwiedzających przystosowano także folwark, którego stan techniczny przez lata nieodpowiedniej eksploatacji także wymagał intensywnych prac i nakładów finansowych (renowacja od 2007 r.). Folwark spełnia dziś funkcję para-muzealną – organizowane są tu warsztaty tradycyjnego rzemiosła, działa sklep z regionalnymi produktami, restauracja „Stara Stajnia” z wiejskimi posiłkami, piekarnia i sklep Iniarski. W parku, blisko stodoły folwarcznej, założono ogród kuchenny, z różnymi gatunkami warzyw i ziół, zrekonstruowany według historycznych planów.

W najbliższym czasie właściciele-gospodarze planują remont stodoły folwarcznej i budynek dawnego magła. Na założenie centralnej instalacji grzewczej czeka pałac, a jednym z najbardziej ambitnych planów jest chyba projekt przeniesienia na teren założenia parkowo-pałacowego w Łomnicy dawnego kościoła ewangelickiego, tzw. „Domu Modlitwy” z Rząśnika, budynku o konstrukcji szachulcowej, z 1923 r.

Trzebieszowice – „Zamek na Skale”

Do pierwszych inwestycji adaptujących historyczne założenie rezydencjalne do nowych celów należy inna realizacja z terenu Dolnego Śląska – tym razem z Kotliny Kłodzkiej – zamek w Trzebieszowicach. W 2. połowie lat 90. obiekt

trafił w ręce prywatne – właściciel od początku przewidywał wprowadzenie do zamku funkcji hotelowych połączonych z ofertą kulturalno-promocyjną. Obecnie prowadzona z dbałością o historyczno-konserwatorskie aspekty placówka należy do sieci Hotele Historyczne Polska i Historic Hotels of Europe.

Wieś Trzebieszowice (nim. Kunzendorf) podzielona była w średniowieczu na cztery części własnościowe: Steinhof („Kamienny Dwór”, „Dwór na Skale”), Oberhof, Rotenhof i Frobelfhof. W 132 r. część wsi należała do rodziny Panwitz. Oberhof należał do niejakiego Montani. W 1578 r. Rotenhof odnotowany zostaje jako należący do Christoph'a von Reichenbach, następnie do Adama von Reichenbach i Josepha Schenkendorf. Właścicielem Frobelfhof był Johann Heinrich von Frobef. Steinhof należał do rodu Reichenbach. Około 1620 r. majątek Reichenbachów zostaje zlikwidowany i do końca XVII w. nie posiadamy informacji na temat właściciela. W końcu XVII w. poszczególne części wsi, należące uprzednio do Reichenbachów, skupia w swoich rękach Georg Freiherr von Wallis, potem majątek przechodzi w ręce stryja Georga – Stefana Oliviera von Wallis, który sprzedaje Trzebieszowice hrabiemu von Schlabendorf (w 1783 r.). W 1862 r. Trzebieszowice należały do landgrafini von Fürstenberg z rodu von Schlabendorf, a w 1. ćw. XX w. właścicielem majątku i pałacu w Trzebieszowicach była rodzina Chamare-Harbuval.

Zamek i jego otoczenie podlegały na przestrzeni wieków silnym przekształceniom – wraz ze zmieniającą się funkcją poszczególnych elementów założenia, stylami w architekturze i sztuce ogrodowej, a także modą. Obecnie zamek wpisany jest w plan silnie nieregularny, co wynika z nawarstwień kolejnych faz jego rozbudowy i modernizacji, z korpusem głównym założonym w formie nierównego czworoboku, z trzema różnej długości skrzydłami. Zamek wymurowany jest z cegły i – fragmentami – z kamienia, otynkowany. Prócz litografii wykonanej w 1738 r.³⁰, brak źródłowych przekazów ikonograficznych dot. wcześniejszego kształtu zamku. Przeprowadzone przez Instytut Historii Sztuki Uniwersytetu Warszawskiego w czerwcu 1998 r. badania inwentaryzacyjne wykazały, że układ pomieszczeń był kilkakrotnie zmieniany. Zamek powstawał etapami, w latach 1550-1625 (zasadnicze prace zakończono

³⁰ Litografia zamieszczona w: F.A. Pompeius, *Kurze geschichtliche Nachrichten zum Album der Grafschaft Glatz*, Glatz 1862.

w 1613 r., zapewne na pamiątkę tego w portalu elewacji północno-wschodniej skrzydła wschodniego umieszczono datę „1613”). Wcześniej miał on postać dworu obronnego, wybudowanego na skale, a płynąca tuż obok rzeka Biała Łądecka stanowiła dodatkową naturalną linię obrony. Reliktem najstarszej budowli są kamienne mury w piwnicach. Z renesansowej fazy pochodzi korpus główny zamku (w zasadniczym zrębie), z czytelnym do dziś czworobocznym dziedzińcem, zadaszonym na przełomie XIX i XX w., i zachowanym wykuszem o formach renesansowych na wschodniej ścianie korpusu; prawdopodobnie skrzydło wschodnie (z portalem o formach renesansowych na tejże elewacji i dekoracją sgraffitową zachowaną pod tynkiem ścian wschodniego skrzydła) i fragment skrzydła zachodnio-północnego (także z dekoracją sgraffitową pod tynkiem ścian). Z wczesnobarokowej fazy przebudowy zamku (może raczej modernizacji istniejącego gmachu w duchu nowego stylu) do dziś przetrwały m.in. portale i okna w uszkowatych obramieniach – na elewacji północnej (pomiędzy północnym skrzydłem a wieżą). Po 1689 r. rozpoczęły się prace nad rozbudową obiektu – być może jeszcze z polecenia zmarłego w 1689 r. Geорга Oliviera von Wallis, a prowadzone następnie przez Stefana Oliviera von Wallis – wymurowano skrzydło poprzeczne i rozbudowano skrzydło północne (nie ukończone). „Świadcami” tej fazy są także zachowane do dziś spływy flankujące schodki prowadzące do portalu od strony północnej. W tym czasie dokonano również przekształcenia budynków folwarcznych. W stuleciu XVIII wykonano dekorację w stiuku i drewnie jednej z sal korpusu głównego (na 1. piętrze) oraz dekorację sklepień i kartusze nadokienne dawnej kaplicy. Do elementów z przełomu XIX i XX w. (w tym z czasu przekształcenia obiektu w latach 1903-1905) należą: loggia od strony rzeki, belwederek nadbudowany na zakończeniu wschodniego skrzydła (z zachowaną polichromia we wnętrzu), tzw. „pokój hrabianki” z łazienką, pokój narożny z drewnianą boazerią w stylu neorenesansu, z motywami secesji, oraz dekoracja klatki schodowej.

W 2. połowie XVIII w. majątek trzebieszowicki obejmował około 1000 ha, sam zamek natomiast był jedna z największych atrakcji ziemi kłodzkiej. Obiekt i założenie parkowe (oczywiście tylko w wybranych fragmentach) udostępniony był zwiedzającym – przybywali tu zarówno przedstawiciele arystokracji i możnowładców, jak i zwykli turyści.

Wraz z przebudową całego założenia przez Stefana Oliviera von Wallis założono (obok zamku, na płaskim terenie) ogród ozdobny, ogrodzony od strony rzeki

kamienną balustradą, a z trzech pozostałych stron kamiennym murem. Ogród założony był na planie zbliżonym do kwadratu, a jego kontynuacją w stronę rzeki jest założony na skarpie taras widokowy. Ogród podzielony był na dwie części, w tym letnią (od strony południowej, z roślinami egzotycznymi?), z przecinającymi się alejami, spełniającymi rolę osi widokowych. Dominantą tego ogrodu stanowiła fontanna (lub basen dekoracyjny z rzeźbą) – na skrzyżowaniu alei. Jako oddzielne założenie powstał ogród warzywny i sad. Ogród warzywny zajmował najprawdopodobniej tę część terenu, na której dziś znajduje się folwark. Ogród warzywny nie spełniał czysto użytkowej funkcji – otrzymał formę regularnego, geometrycznego ogrodu kwiatowego, z alejami zbiegającymi się w centrum. Za ogrodem znajdował się ozdobny sad, a jeszcze dale – sad o funkcji czysto użytkowej. Uzupełnieniem całego założenia był zwierzyńiec i ogród bażantowy (na terenie położonym bezpośrednio nad rzeką, gdzie później powstał park krajobrazowy). Do dziś zachowały się okazy wielu gatunków drzew egzotycznych np. cyprysiki, sosna, wejmutka, świerk syberyjski. Na przełomie XIX i XX w. od strony rzeki teren zadrzewiono świerkami w miejsce wyciętych alei grabowych, których ślad zachował się w południowej części obecnego parku. Dekoracyjnym elementem założenia był staw, którego naturalny kształt uregulowano.

Obecnie – od kilkunastu już lat – na terenie kompleksu parkowo-zamkowego funkcjonuje z powodzeniem hotel, restauracja, jedno z najlepszych w Polsce SPA (I miejsce w konkursie „wSPAniałe SPA” na Najlepszy Ośrodek Odnowy Biologicznej w Polsce w kategorii SPA w Plenerze). Obiekt udostępniony jest też zwiedzającym, także tym, którzy nie zdecydują się na dłuższy pobyt – zamek otwiera swoje podwoje dla zainteresowanych codziennie, grupy oprowadzane są z przewodnikiem w kilku językach. Inwestycja zajęła I miejsce w 14. Plebiscycie Gospodarczym Muflony 2011 w kategorii Najlepsze Małe i Średnie Przedsiębiorstwo, otrzymała szereg nagród, m.in. Perłę i Złote Godło: Najwyższa Jakość 2011 (Quality International), Certyfikat ISO 9001 (w 2008 r.), znalazł się na liście TOP 10 w roku 2007 w kategorii „Obiekty konferencyjne w zabytkach” i TOP 10 w roku 2009 w kategorii „Miejsce, gdzie warto zjeść”, a także otrzymał tytuł Menedżer Polskiego Hotelarstwa i Wzorcowego Przedsiębiorstwa Hotelowego w kategorii Hotel Czterogwiazdkowy oraz Zamki, Pałace i Obiekty Zabytkowe.

Zakończenie

Adaptacja zasobów kulturowego dziedzictwa do nowych funkcji – na omówionym w niniejszym tekście przykładzie historycznych rezydencji – może, jak wykazano, stanowić formę połączenia efektywnej i twórczej opieki nad tym dziedzictwem z wykorzystaniem materialnej tkanki obiektów do zupełnie nowych funkcji, które właścicielowi przynieść mogą, prócz satysfakcji i splendoru, całkiem przyjemne, wymierne korzyści. Niesłabnące zainteresowanie spędzaniem czasu w otoczeniu niestandardowym, z historią i duchami przodków w tle, w którym *genius loci* splata się ze staropolską gościnnością współczesnych gospodarzy, ale i całkiem teraźniejszym – na miarę XXI w. – standardem i dostosowaniem obiektów do potrzeb współczesnego człowieka, może wskazywać jeden z kierunków ochrony zabytków w naszym kraju. Tym istotniejszy, jak się zdaje, że oparty o całkiem solidne podstawy ekonomiczne (w przypadku funkcji typu działalność hotelarska, gastronomiczna etc.). Zaadaptowany do nowych celów zabytek może na siebie zarobić, a inwestycje poniesione na jego remont i bieżącą konserwację, mogą się zwrócić. Oczywiście, jak zawsze, nie bez znaczenia będą uwarunkowania zewnętrzne, odpowiednie zarządzanie, niesławny w kręgach miłośników zabytków marketing i PR, a także przysłowiowy łut szczęścia. Ryzyko jednak istnieje wszędzie. A czasem przyjemniej stracić z historycznym pałacem w ręku niż zyskać na produkcji – powiedzmy – gwoździ.

Hanna Dzielińska (konsultacja: Katarzyna Komar-Michalczyk)

*Rola architektury
postindustrialnej i zabytku
techniki we współczesnym
krajobrazie miast*

Michał Krasucki

Pomimo dużego naporu inwestycyjnego, wysokich cen gruntów czy rosnących kosztów budowy, coraz więcej inwestorów rozumie potrzebę zachowania fragmentów albo nawet całych kwartałów dawnej zabudowy przemysłowej. Na rynku mieszkaniowym i biurowym pojawia się wiele ofert i zwrócić uwagę mogą tylko te, które są albo bardzo tanie, albo mają świetną lokalizację, albo wreszcie wyróżniają się czymś. Wartość dodana w postaci specyfiki zabytkowej architektury oraz zachowanego dawnego wyposażenia technicznego jest bez wątpienia ważkim atutem w ocenie nowej inwestycji.¹ Coraz częściej władze miast i regionów przemysłowych doceniać zaczynają potencjał tkwiący w ceglanych murach zakładów, zamkniętych w wyniku przemian gospodarczych i przejścia na tryby gospodarki wolnorynkowej. Nietypowe otoczenie dla swojej działalności chętnie wybiera sfera biznesu, rośnie popularność loftów. Dawne hale maszynowe ożywia działalność kulturalna – wnętrza poprzemysłowe przekazuje się do zagospodarowania lokalnym organizacjom społecznym, które urządzają tu świetlice dla dzieci i młodzieży, tanie hostele, galerie sztuki czy po prostu swoje biura.

Z historii archeologii przemysłowej

Powoli przyzwyczajamy się do tego, że kominy dawnych fabryk i nieczynne hale produkcyjne stanowią oparcie dla działalności zgoła odmiennej od tej, do jakiej zostały pomyślane i zaprojektowane. Szacunek dla dziedzictwa techniki, przemysłu i inżynierii budowlanej, które – zgodnie ze stanowiskiem Rady Europy z 1990 r. – stanowią równoprawną składową europejskiego dziedzictwa historii i kultury, to jednak nie kwestia ostatnich kilkunastu lat, jak mogłoby się wydawać. Narodziny, a potem rozwój tzw. archeologii przemysłowej nastąpiły znacznie wcześniej.

¹ M. Krasucki, *Warszawskie dziedzictwo postindustrialne*, Warszawa 2011, s. 12.

Elementy historii techniki (pojmowanej jako nauka stosowana) w szerszym zakresie wkroczyły do badań historycznych około połowy XIX w., wraz z propozycją wysuniętą przez Auguste'a Comte'a, aby uznać historię nauki za autonomiczną dyscyplinę historyczną². Historia techniki, której towarzyszył także stopniowy rozwój muzealnictwa technicznego (m.in. Science Museum w Londynie, Deutsches Museum w Monachium, Muzeum Przemysłu i Rzemiosła w Wiedniu) obecna była potem głównie na niwie rozwijających się cywilizacyjnie krajów anglosaskich. W 1920 r. założono Newcomen Society, które uznaje się za pierwsze stowarzyszenie badaczy dziejów techniki i przemysłu³. W Polsce zainteresowanie relikdami przemysłu i techniki także miało miejsce już w dwudziestolecium międzywojennym. W roku 1921 zamknięto popadający w ruinę zakład metalurgiczny (walcownię żelaza i pudlingarnię) w Sielpi Wielkiej, założony z inicjatywy Stanisława Staszica w 1821 r. Już w 1934 r. przekazano nieczynny obiekt lokalnemu Muzeum Techniki i Przemysłu Hutniczego, które zabezpieczyło i wyeksponowało system hydrotechniczny zespolonego napędu ciągów technologicznych pudlingarni i walcowni, jak też zespół zachowanych, a nieczynnych już, cennych maszyn i urządzeń (m.in. maszyny parowej z 1858 r. – najstarszej zachowanej do dziś na ziemiach polskich, tokarki czołowej i dmuchawy parowej). Czy fakt ten można uznać za pierwszą jaskółkę polskiego nowoczesnego myślenia o dziedzictwie historii i kultury jako o konglomeracie reliktyw różnych sfer życia społecznego, gospodarczego i kulturowego? Być może. Przypomnijmy też, że – także w l. 20. XX w. – przebudowano i zmieniono przeznaczenie szybu „Alfred” na Węlnowcu w Katowicach: warsztaty mechaniczne, magazyny, sortownię i parowozownię zaadaptowano na budynki mieszkalne. Czy w tym z kolei przypadku mamy do czynienia z jedną z pierwszych, zapewne jeszcze nieświadomych, prób rewitalizacji obiektu poprzemysłowego? Zapewne za duże to słowa, jednak pewien kierunek – być może wynikający z pobudek utylitarnych czy sto – jest zauważalny: zachowanie niewykorzystywanych już w pierwotnej funkcji reliktyw postindustrialnych i ich adaptacja do nowych funkcji.

² S. Januszewski, *Archeologia przemysłowa*, w: *Zabytek techniki: interpretacja – ochrona – edukacja*, Wrocław 2010, s. 16.

³ *Ibidem*.

W 1963 r. Kenneth Hudson w pracy pt. *Archaeology Industrial* zaprezentował pierwszą definicję archeologii przemysłowej. Anglię uważa się zatem za kolebkę nowej dziedziny nauki, choć sformułowane na potrzeby nowej dyscypliny idee rozumiane były dość specyficznym – łączyły się z epoką angielskiej rewolucji przemysłowej, budząc pewne kontrowersje⁴.

W naszym kraju koncepcję ochrony pozostałości poprzemysłowych podniósł w latach 50. XX w. Jan Pazdur i skupieni wokół niego historycy kultury materialnej Instytutu Historii Kultury Materialnej PAN. W roku 1958 z ich inicjatywy rozpoczęto wydawanie zeszytów *Katalogu zabytków budownictwa przemysłowego w Polsce*. Pierwsze zeszyty świadomie pomijały zabytki górnictwa, co zresztą twórcy – uzasadniając swój wybór względami praktycznymi – sami uznawali za niedociągnięcie. Zdawali sobie również sprawę z konieczności dopracowania i doszczegółowienia wytycznych dla sposobów rejestracji tego typu zabytków. W 1963 r. z inicjatywy Jana Pazdura przystąpiono – w ramach Instytutu Historii Kultury Materialnej PAN – do prac, które miały lukę tę wypełnić. Do zespołu badaczy dołączyli wówczas m.in. dr Danuta Molenda, historyk techniki Aleksander Saładziak i historyk budownictwa przemysłowego Eugeniusz Krygier.

W Krakowie z kolei, wokół prof. Mieczysława Radwana, Jerzego Bielenina i metalurga z Akademii Górniczo-Hutniczej i Instytutu Odlewnictwa – z Jerzym Piaskowskim na czele – rozwinął się inny ośrodek archeologii przemysłowej⁵. Prace grupy naukowców skupiły się wokół starożytnego hutnictwa z terenu świętokrzyszczyzny, gdzie w okresie ok. II w. p.n.e. – III w., głównie w północno-wschodniej części Gór Świętokrzyskich, wydobywano i przetwarzano rudy żelaza dla niemal całej Europy i gdzie do dziś zachowane są ślady wydobycia i przetopu żelaza.

W 1978 r. powstaje Międzynarodowy Komitet Ochrony Dziedzictwa Przemysłowego TICCIH (The International Committee for the Conservation of the Industrial Heritage). Z Komitetem bardzo wczesnie związał się badacz i niestrudzony propagator idei opieki nad zabytkami przemysłu techniki, prof. Jan Pazdur. Wieloletni redaktor zeszytów *Katalogu zabytków budownictwa przemysłowego w Polsce* stał się

⁴ S. Januszewski, *Archeologia przemysłowa*, w: *Zabytek techniki: interpretacja – ochrona – edukacja*, Wrocław 2010, s. 15.

⁵ Idem, *Polska szkoła archeologii przemysłowej*, w: *Zabytek techniki: interpretacja – ochrona – edukacja*, Wrocław 2010, s. 85.

założycielem Polskiego Narodowego Komitetu TICCIH (i wieloletnim jego przewodniczącym). W ramach prac Komitetu przeprowadzono szereg inicjatyw o zasięgu krajowym i międzynarodowym, w tym interwencji w zakresie opieki nad zabytkami przemysłu, projektów edukacyjnych i konferencji. 2 grudnia 1983 r. powołano Polskie Towarzystwo Historii Techniki. Według zapisów statutu organizacji: *Celem Towarzystwa jest pogłębienie wiedzy w zakresie historii techniki, przemysłu oraz nauk technicznych, upowszechnianie ich oraz inspirowanie rozwoju ochrony zabytków techniki i muzealnictwa technicznego. Wśród wymienionych dalej działań, służących realizacji statutowych celów, znalazły się m.in. upowszechnianie historii techniki, przemysłu i nauk technicznych, udział w społecznej opiece nad zabytkami przemysłu i techniki, organizacja konferencji, wycieczek naukowych, zjazdów, odczytów, wystaw i pokazów, a także wydawanie czasopism periodycznych i książek poświęconych historii techniki. Towarzystwo zakładało ścisłą współpracę z innymi organizacjami o pokrewnym profilu w kraju i za granicą, z Polską Akademią Nauk, z muzeami, szkołami, indywidualnymi kolekcjonerami etc. W skład pierwszego zarządu weszli m.in.: prof. dr hab. inż. Alfred Wiślicki (prezes), inż. Jerzy Jasiuk (wiceprezes), prof. dr hab. inż. Ryszard Sroczyński (wiceprezes).*

Także w 1978 r., w Instytucie Historii Architektury, Sztuki i Techniki Politechniki Wrocławskiej, Stanisław Januszewski tworzy Zespół Ochrony Zabytków Techniki, podejmując prace ewidencyjne zabytków górnictwa, energetyki, przemysłu metalowego, włókiennictwa, cukrownictwa, szklarstwa i gospodarki komunalnej Śląska⁶. Efektem działalności Zespołu było późniejsze powołanie Biura Studiów i Dokumentacji Zabytków Techniki, a na początku lat 90. – Fundacji Otwartego Muzeum Techniki, wokół których – niezmiennie pod patronatem prof. Stanisława Januszewskiego, wybitnego znawcy zagadnień archeologii przemysłowej – rozwinął się prężnie działający i skupiający szerokie rzesze entuzjastów tematyki, w znacznej mierze także młodzieży, znaczący w skali kraju i Europy ośrodek historii techniki i ochrony zabytków przemysłu. Prace Biura Studiów i Dokumentacji Zabytków Techniki oraz Fundacji Otwartego Muzeum Techniki obejmują cały kraj, wybrane rejony Austrii, Niemiec, Holandii i francuskiej Akwitanii, a na wschodzie sięgają Wysp Sołowieckich. Efektem działań BSiDZT i FOMT jest opracowanie

⁶ *Ibidem*, s. 85.

ok. 10 tysięcy kart ewidencyjnych zespołów przemysłowych, maszyn i urządzeń technicznych, organizacja szeregu krajowych i międzynarodowych konferencji, zjazdów, spotkań i publikacji. Wśród znaczących dokonań ośrodka będzie także organizacja Studium Podyplomowego Archeologii Przemysłowej, podnoszącego kwalifikacje zawodowe historyków techniki, konserwatorów zabytków, historyków sztuki, archeologów i muzealników, prowadzonego w znacznej mierze w terenie – w bezpośrednim kontakcie z relikdami historii przemysłu i techniki. *Wyjście z sal wykładowych uczelni na obszary cywilizacyjne wymagało rozwiązania wielu kwestii logistycznych, przełamania stereotypów, ale zdawało się nieść tyle atrakcyjnych propozycji programowych, że nie ustawaliśmy w procesie poszukiwania rozwiązań, które pozwalałyby na podjęcie pomyslanego przez nas eksperymentu – wspomina dziś prof. Stanisław Januszewski, pomysłodawca i koordynator studium – *Podjmując przed laty myśl o zorganizowaniu Studium Podyplomowego Archeologii Przemysłowej chcieliśmy wykształcić taką jego formułę i program, który z jednej strony sprzyjałby czerpaniu z dziedzictwa przemysłowego w procesach doskonalenia zawodowego kadr konserwatorskich, inżynierów i techników, humanistów, architektów i zainteresowanych historią techniki, wskazując przy tym, że zabytek może służyć również kształtowaniu modelu masowej edukacji technicznej społeczeństwa, z drugiej zaś, posługując się zabytkiem jako narzędziem procesu dydaktycznego, chcieliśmy [...] budzić społeczną wrażliwość i kształtować potrzebę ochrony dziedzictwa cywilizacyjnego, odkrywać jego treści przydatne współczesnym [...].*⁷*

Podczas tematycznej konferencji naukowej zorganizowanej w Kielcach i Starachowicach w 1983 r., której myślą wiodącą były związki między kulturą, techniką i środowiskiem naturalnym, wspominany już kilkakrotnie prof. Jan Pazdur podniósł ideę ochrony reliktdów Staropolskiego Kręgu Przemysłowego w formie tzw. ekomuzeum. Koncepcja ekomuzeum sprowadzać się miała w zasadniczym zrębie do prezentacji dziedzictwa kulturowego w jego naturalnym kontekście – w otoczeniu krajobrazowym, bez którego staje się ono nieczytelne dla odbiorcy⁸. Centrum (i siedzibę) Ekomuzeum w Dolinie Rzeki Kamiennej miały

⁷ S. Januszewski, *Szkola archeologii przemysłowej*, Wrocław 2012, s. 9.

⁸ Pierwsze ekomuzea powstały na przełomie lat 60. i 70. XX w. w Wielkiej Brytanii (Ironbrigde Museum) i Francji (Ecomusée du Creusot-Montceau-les-Mines).

stanowić relikty zakładu wielkopieczowego w Starachowicach, którego ideę wpisania na listę światowego dziedzictwa przemysłowego TICCIH profesor popierał. Jak mówią Magdalena Gorzkowska i Paweł Kołodziejski z Muzeum Przyrody i Techniki Ekomuzeum im. Jana Pazdura w Starachowicach (nazwa muzeum przyjęta już p śmierci Jana Pazdura): *Koncepcja profesora była jednym z pierwszych, silnie brzmiących głosów, domagających się zwrócenia baczniejszej uwagi na dziedzictwo przemysłowe i jego rolę w ukształtowaniu nowoczesnego modelu społeczeństwa polskiego na przestrzeni dwóch ostatnich stuleci. Podkreśleniu epoki przemysłowej towarzyszył gorący apel o dowartościowanie jej materialnych pozostałości, poprzez objęcie jej ochroną adekwatną do tej, jaką otaczane są zabytki z okresów wcześniejszych.*⁹ W 2000 r. powiat starachowicki podjął uchwałę w sprawie powołania muzeum w oparciu o istniejące relikty zakładu wielkopieczowego. Muzeum Przyrody i Techniki Ekomuzeum im. Jana Pazdura realizuje myśl profesora (do rewitalizacji zakładu wielkopieczowego w Starachowicach powrócimy w dalszej części opracowania).

Równoległe do idei utworzenia ekomuzeum na terenie Staropolskiego Okręgu Przemysłowego, w 1983 r. pojawiła się koncepcja zorganizowania Przestrzennego Muzeum Odry we Wrocławiu. Animatorem prac towarzyszących powstaniu tego ostatniego oraz koordynatorem nieformalnego Zespołu Organizatorów Przestrzennego Muzeum Odry był Jerzy Kułtuniak. Zgodnie z jego koncepcją, całościowo pojmowane dziedzictwo przyrodnicze, kulturowe i cywilizacyjne powinno tworzyć ekspozycję muzeum kreowanego według nowego szablону i definiowanego jako liczący kilkaset metrów szlak muzealno-turystyczny, biegnący od źródeł rzeki Odry do jej ujścia. Szlak obejmuje przy tym różnorakie elementy, jaki napotyka na swojej drodze – mosty, śluzy, przeprawy promowe, spichlerze, elektrownie wodne, młyny, relikty zagospodarowania nabrzeży, ale także jednostki pływające i zabudowę portów, które już dziś stanowią element kulturowego dziedzictwa, choć nie są jeszcze wyłączone z eksploatacji¹⁰. Najistotniejszym ogniwem Przestrzennego Muzeum Odry stało się wrocławskie Otwarte

⁹ M. Gorzkowska, P. Kołodziejski, *Nowoczesne formy prezentacji przemysłowego dziedzictwa kulturowego. Ekomuzeum w Starachowicach – muzeum wyjątkowe*, w: *Dziedzictwo postindustrialne i jego kulturotwórcza rola*, Materiały konferencji, Warszawa 4-5 czerwca 2009 r., red. S. Januszewski, Warszawa 2009, s. 97.

¹⁰ S. Januszewski, *Szkoła archeologii...*, op. cit., s. 11.

Muzeum Techniki, prowadzone przez wspomnianą wyżej Fundacja Otwartego Muzeum Techniki/FOMT.

Koncepcję ekomuzeum realizuje FOMT także pod postacią Sowiogórskiego Muzeum Techniki, z centrum ekspozycyjno-logistycznym w budynkach dawnej parowozowni w Dzierżoniowie. Muzeum obejmuje swym zasięgiem obszar cywilizacyjny Gór Sowich – z jego dziełami myśli technicznej, m.in. folwarkiem Die-riga w Bielawie, elektrownią wodną Lubachów, sowiogórskimi kopalniami rud ołowiu, cynku i srebra „Marie-Agnes” w Bystrzycy Górnej i „Silberloch” w Walimiu, nieczynnymi liniami kolejowymi „Bystrzycka” (Świdnica Kraszowice-Jedlina Zdrój) i bocznica „Bielawska” (Dzierżoniów-Bielawa), stacją pomp „Centralna” d. ZPB „Bielbaw” SA przy ul. Ostatniej w Bielawie i innymi obiektami kultury technicznej regionu. Sowiogórskie Muzeum Techniki w swoją działalność angażuje szerokie kręgi lokalnej społeczności, właścicieli i użytkowników poprzemysłowych zabytków, włączając ich do prac naukowo-badawczych, oświatowych i edukacyjnych, aktywnej konserwacji, prezentacji i ochrony obiektów pozostających w ich rękach.

Od 2009 r. działalność w zakresie opieki i upowszechniania informacji o zabytkach postindustrialnych prowadzi także Fundacja Hereditas. Do 2012 r. organizacja przeprowadziła szereg projektów, których celem było propagowanie idei ochrony relikwów technicznej i przemysłowej historii Polski, w tym przede wszystkim Warszawy, gdzie Fundacja ma swoją siedzibę. Krajowe i międzynarodowe konferencje, publikacje oraz ewidencja warszawskich zabytków poprzemysłowych (książki i strona internetowa: <http://katalog.fundacja-hereditas.pl/>) należą do najważniejszych prac entuzjastów archeologii przemysłowej, skupionych wokół organizacji. Efektem ich działań jest także wprowadzenie zagadnień związanych z rewitalizacją architektury postindustrialnej do programu staży dla nauczycieli szkół zawodowych kierunków architektoniczno-budowlanych, inżynierjno-technicznych i mechanicznych oraz instruktorów praktycznej nauki zawodu w ramach projektu „Aedifico et Conservo. Eskalacja jakości kształcenia zawodowego w Polsce”.

Rewitalizacja obiektów postindustrialnych katalizatorem rozwoju lokalnego i regionalnego

Ochrona zabytków techniki sprzyja formułowaniu programów rozwoju miast i regionów. To już nie tylko ochrona reliktyw przeszłości, zabytków i pamiątek technicznej myśli pokoleń. Coraz częściej postrzegamy ją nie w kategoriach multiplikującej nakłady, niedochodowej rozrywki grupy entuzjastów, starających się przekonać władze i biznes do swojego pomysłu zachowania dla potomności kilku pustych hal produkcyjnych, pozbawionych dla większości z nas uroku, który z łatwością odnaleźć możemy w starym dworze czy pałacu, albo też szybu górniczego, który wycofano z eksploatacji i który jest już właściwie tylko niepotrzebną dziurą w ziemi. To coraz częściej podstawa kreatywnego rozwoju gospodarki lokalnej czy regionalnej, mającego u podstawy działania ogólnie określane mianem rewitalizacji.

Zanim przejdziemy do prezentacji wybranych inwestycji skierowanych na adaptację architektury poprzemysłowej, pokrótce przypomnijmy, czym jest rewitalizacja. Termin ten, tak lubiany przez współczesne media, często bywa używany w niewłaściwym rozumieniu, zdarza się, że jego zastosowanie w określonych przypadkach bywa nadużyciem. Najczęściej rewitalizacja mylona jest z renowacją, rewaloryzacją, konserwacją obiektu zabytkowego czy też ochroną budynku lub kompleksu czy obszaru w ramach np. miejscowego programu zagospodarowania przestrzennego. Rewitalizacja to termin niezwykle szeroki i żadną miarą nie można przykładać go do skierowanej na zachowanie wartości danego obiektu konserwacji czy przywróceniu dawnego stanu / wartości artefaktu w ramach jego rewaloryzacji. Jak mówi sama nazwa: rewitalizacja powinna służyć wprowadzeniu nowego życia do pierwotnie przeznaczonego dla zgoła odmiennych funkcji otoczenia. Konserwacja czy rewaloryzacja mogą stać się elementem rewitalizacji, która jest działaniem obejmującym wiele dyscyplin, traktowanych równorzędnie – to działanie kompleksowe i wielotorowe, obejmujące różne sfery życia i stanu obszaru, na który jest skierowana. Obszar, który poddać zamierzamy rewitalizacji, znajduje się – upraszczając – w kryzysie, zatem wymaga długofalowej i zaplanowanej na długi czas akcji interwencyjnej. Przygotowanie programu rewitalizacji to także praca specjalistów i ekspertów wielu dziedzin. Zasadnicze znaczenie w definicji rewitalizacji ma fakt,

że obejmuje ona trzy podstawowe sfery, na które jest skierowana: gospodarczą, społeczną oraz szeroko pojętą publiczną przestrzeń miejską (placę, ulice, kwartały ulic, z ich zabudową). Kompleksowo pomyślane działania, ukierunkowane na powstrzymanie dalszej degradacji i wyprowadzenie obszaru z kryzysu w tych trzech sferach łącznie określić możemy mianem rewitalizacji.

Fabryka Polskiego Przemysłu Gumowego „PePeGe” w Warszawie – Centrum Artystyczne „Fabryka Trzciny” (www.fabrykatrzcin.pl)

Adres: Warszawa, dzielnica Praga Północ, ul. Otwocka 14

Data powstania: 1916 r. (rewitalizacja: 2001-2003)

Projekt rewitalizacji: Bogdan Kulczyński, Joanna Kulczyńska, Agnieszka Chmielewska

Inwestor: Wojciech Trzciniński

„Fabryka Trzciny” to jedno z pierwszych miejsc na mapie Pragi i całej Warszawy, które dziś już nie tylko amatorom sztuki, ale chyba każdemu warszawiakowi, a często i turyście, kojarzą się z bogatą ofertą kulturalną wprowadzoną do surowego poprzemysłowego wnętrza jednej z fabryk na zdegradowanym społecznie i kulturowo prawym brzegu Wisły¹¹. Jest to też pierwsze prywatne centrum artystyczne. Otwarte w 2003 r. (prace adaptacyjne rozpoczęto dwa lata wcześniej, w 2001 r.) z inicjatywy producenta muzycznego i kompozytora, Wojciecha Trzcinińskiego. Zakład, w którego murach rozbrzmiewają dziś dźwięki koncertów

¹¹ W tym miejscu nie omawiamy szerzej innej czołowej inwestycji prawobrzeżnej Warszawy, opartej na adaptacji zespołu pofabrycznego do nowych funkcji, a realizowanej od 2009 r. w centrum warszawskiej Pragi – pomiędzy ulicami Żąbkowską, Nieporęcką, Białostocką i Markowską. Mowa o kompleksie dawnej Warszawskiej Wytwórni Wódek „Koneser”, przekształcaney na Centrum Praskie „Koneser”, które powstaje jako modelowy przykład przestrzeni mixed-use, integrującej w ramach jednej koncepcji projektowej funkcje mieszkaniowe, handlowe, biznesowe i kulturalne. Rewitalizacja dawnego Monopolu omówiona została szczegółowo w wydanym drukiem Programie Doskonalenia Zawodowego w ramach projektu „Aedifico et Conservo. Eskalacja jakości kształcenia zawodowego w Polsce” w 2011 r.: M. Kubicka, *Rewitalizacja architektury postindustrialnej (na przykładzie d. Warszawskiej Wytwórni Wódek „Koneser”)*, w: *Aedifico et Conservo. Eskalacja jakości kształcenia zawodowego w Polsce*, Warszawa 2011. Zainteresowanych odsyłamy do tejże publikacji. Program Doskonalenia Zawodowego projektu „Aedifico et Conservo III. Eskalacja jakości kształcenia zawodowego w Polsce” przewiduje organizację wybranych elementów staży dla nauczycieli i instruktorów praktycznej nauki zawodu na terenie d. WWW „Koneser” (tu zorganizowano także część staży dla w ramach 2. edycji projektu „Aedifico et Conservo” w roku 2012).

muzyki w różnych stylach, odbywają się pokazy filmowe i artystyczne, powstał w 1916 r. jako fabryka marmolady. Potem kilkakrotnie zmieniał swój profil – poprzez fabrykę konserw nr 1 Zakładów Mięśnych w Warszawie aż do producenta lekkiego obuwia na gumowych podszewkach, które od ówczesnej nazwy zakładu (już powojennej Fabryki Polskiego Przemysłu Gumowego „Pepege”) zwano pepeгами. Od lat 90. XX w. budynki stały opuszczone i zwolna popadały w ruinę.

Obiekt zajmuje dużą narożną posesję przy ul. Otwockiej. W skład historycznego kompleksu wchodzi narożny, piętrowy budynek produkcyjny, budynek biurowy (liczący dwa piętra), piętrowa hala produkcyjna, piętrowe oficyny i budynek portierni. Poszczególne elementy zespołu murowane są z cegły i – poza portiernią – tynkowane.

Przystosowanie pofabrycznych przestrzeni do potrzeb Fabryki Trzciny trwało ok. dwóch lat. W trakcie adaptacji pomieszczeń do nowych funkcji wyremontowano ponad 3 tys. m² powierzchni. Obecnie dawna fabryka marmolady to udana realizacja inwestycyjna, w ramach której poprodukcyjne pomieszczenia wzorcowo przekształcono w kompleks kulturalno-edukacyjny, z bogatą ofertą, m.in. spektaklami teatralnymi, wystawami, festiwalami, koncertami, szkoleniami, konferencjami itp. Autorami koncepcji architektonicznej i wnętrza Fabryki Trzciny są: architekt Bogdan Kulczyński, Joanna Kulczyńska i Agnieszka Chmielewska. Projektanci poczynili starania, by – w trakcie prac adaptacji pofabrycznych budynków do jakże odmiennych funkcji – zachować jednocześnie dawny industrialny charakter wnętrza, poprzez m.in. wyeksponowanie fragmentów ceglanych ścian, popękanych posadzek, pozostawionych na zewnątrz kabli itp. W elewacji frontowej, jako świadki, zachowane zostały fragmenty ceglanych obramień okiennych.

Centrum Artystyczne Fabryka Trzciny i jego twórcy uzyskali wiele wyróżnień i nagród, by wspomnieć tylko niektóre z nich: Warszawska Nagroda w Dziedzinie Kultury dla Wojciecha Trzcińskiego (przyznana przez Warszawską Izbę Samorządu Gospodarczego), Nominacja do Nagrody Mediów NIPTTEL 2008 (za organizację i promocję awangardowych wydarzeń artystycznych), Nagroda Kisiela 2006 w kategorii: „Przedsiębiorca” (za otwarcie Centrum Artystycznego Fabryka Trzciny), Paszporty „Polityki” 2004 (za stworzenie Fabryki Trzciny – instytucji kulturalnej nowej generacji). Fabryka Trzciny wzięła także udział w wystawie

„Polska. Ikony Architektury”, prezentującej dwadzieścia przełomowych realizacji architektonicznych powstałych w Polsce po 1989 r.

Towarzystwo Akcyjne Fabryk Metalowych „Norblin, Bracia Buch i T. Werner” (potem Walcownia Metali Warszawa) – Art Norblin (www.artnorblin.eu)

Adres: Warszawa, ul. Żelazna 51/53

Data powstania: 1802, 1882 r. (rewitalizacja: koncepcje od 2010, realizacja 2013-2015)

Projekt rewitalizacji: JEMS Architekci, PRC Architekci

Inwestor: Art Norblin / Grupa CAPITAL PARK

Ostatecznie zamknięte w 1982 r., zakłady metalowe przez kilkanaście następných lat mieściły oddział Muzeum Techniki, Muzeum Drukarstwa, Teatr „Scena Prezentacje”, niejednokrotnie służyły jako plan filmowy lub stanowiły oryginalną scenerię dla wystaw, warsztatów i happeningów. Dziś ponad dwustuletnie dziedzictwo tego miejsca ma szansę odrodzić się w nowej odsłonie, w ramach rozpoczętego w 2010 r. projektu adaptacji dawnej fabryki Norblina do nowych funkcji i przywrócenia warszawiakom tego zdegradowanego fragmentu zachodniego centrum miasta.

Historia zakładu odlewniczego i produkcji przedmiotów metalowych przy ul. Żelaznej sięga końca XVIII w. W 1. poł. XIX w. na tym terenie funkcjonował dom fabryczny Edwarda Luckfilda, wytwarzający wyroby metalowe. W 1820 r. Wincenty Norblin (syn malarza i rysownika Jana Piotra Norblina) założył niewielki warsztat, produkujący uprząż końską, elementy metalowe do powozów i broń. Przy zakładzie funkcjonowała też nieduża odlewnia, a w sklepie przy Krakowskim Przedmieściu sprzedawano elementy srebrnej i posrebrzanej zastawy stołowej. W 1830 r. Wincenty Norblin otrzymał w ramach posagu (od wdowy po złotnika Cerisierze) niewielki warsztat brązowniczy na Starym Mieście. Skupione w ten sposób w swoim ręku zakłady Norblin połączył, a już wkrótce potem zakupił nową wytwórnię przy ul. Chłodnej, która produkowała zastawę stołową. Dalszy rozwój przedsiębiorstwa to lata po roku 1864, kiedy połączono fabrykę z warsztatem złotniczym Teodora Wenera. W 1882 r. firma wykupiła fabrykę

Braci Buch, zajmującą budynki przy ul. Żelaznej od 1809 r. Produkcję przeniesiono z ul. Chłodnej do znacznie większych pomieszczeń pod dzisiejszym adresem. Firma funkcjonowała od tej pory pod nazwą Towarzystwo Akcyjne Fabryk Metalowych „Norblin, Bracia Buch, T. Werner”. Uruchomiono wówczas dodatkowo walcownię blach. W końcu XIX i na początku XX w. firma była największym dostawcą platerów w Królestwie Polskim, prowadziła sklepy w Moskwie, Petersburgu, Rydze, Kijowie, Mińsku, Wilnie i Teheranie. W 1910 r. zatrudniano sześciuset pracowników. Po 1918 r. fabryka została częściowo skierowana na produkcję zbrojeniową, jednak podstawą produkcji wciąż były plater. Podczas działań II wojny światowej zakłady uległy znacznym zniszczeniom, jednak już w 1946 r. uruchomiono pierwszą odlewnię, tłocznię, druciarnię i rurownię. Odbudowane w znacznym stopniu siłami dawnej załogi budynki tylko w pewnym stopniu nawiązywały do pierwotnych, nie zachowano także oryginalnego układu obiektów kompleksu. W 1950 r. zmieniono nazwę zakładu na „Walcownię Metali Warszawa”.

Obecnie dawna fabryka Norblina to jedenaście budynków wpisanych rejestru zabytków (jako zespół, a niektóre obiekty wpisane zostały indywidualnie; wpis obejmuje także w dużej mierze wyposażenie techniczne). W skład zespołu wchodzi obiekty administracyjno-mieszkalne od strony ul. Żelaznej, budynek administracyjny wraz z laboratorium, odlewnia, trzy hale (warsztaty, kuźnia, tłocznia, trawialnia), budynek wykańczalni (trzy hale), budynek ciągalni, budynek hartowni, budynek magazynu surowców. Budynki wymurowane zostały z cegły ceramicznej, niektóre otynkowane, założone są na planach prostokąta lub wieloboku. Tylko niektóre z nich uzyskały prosty detal architektoniczny w formie gzymsów, nadproży okiennych czy lizen. Przekryte są dachami dwuspadowymi lub szedowymi, w większości – parterowe, jedynie budynek na rogu ulic Żelaznej i Łuckiej jest dwukondygnacyjny. We wnętrzu tego ostatniego zachowały się elementy detalu architektonicznego i wyposażenia: krzyżowe sklepienie w jednym z pomieszczeń parteru, żeliwna spiralna klatka schodowa, balustrada schodów, terakota, oryginalna stolarka drzewiowa i okienna.

Jeden z budynków kompleksu zostanie w ramach projektu rewitalizacji przesunięty, co stanowić będzie jedno z poważniejszych wyzwań technicznych. Z obiektami historycznymi, po ich poddaniu stosownemu remontowi,

zakomponowany będzie kilkukondygnacyjny (jednak z utrzymaniem średnio-wysokiego charakteru zabudowy) biurowiec. W ramach adaptacji dawnej zabudowy do nowych funkcji oraz aranżacji nowej zabudowy powstanie ponad 61 tys. m² powierzchni całkowitej, w tym około 22 tys. powierzchni usługowo-handlowo-kulturalnej, zlokalizowanej na poziomach -1, 0 oraz +1. W obiekcie biurowym znajdzie się również 39 tys. m² powierzchni biurowej klasy A na poziomach od +2 do +8. Na trzech kondygnacjach podziemnych zlokalizowany będzie parking. W parterach budynków przy wewnętrznych uliczkach zespołu umieszczone zostaną sklepy i restauracje.

Twórcy koncepcji podkreślają, że zależy im na utrzymaniu industrialnego charakteru miejsca – obok funkcji komercyjnych przewidziano m.in. miejsce dla Otwartego Muzeum Fabryki Norblina, które podtrzymywać będzie ducha miejsca. Najbardziej reprezentatywne ciągi technologiczne zakładu zostaną odtworzone i udostępnione w postaci zespołów maszyn i staną się częścią ogólnodostępnej przestrzeni. Ekspozycja wybranych maszyn i urządzeń zostanie wkomponowana w przestrzeń jako część użytkowej powierzchni. *W pracach nad zagospodarowaniem terenu szczególny nacisk położono na zrównoważenie komercyjnych, ważnych dla inwestora funkcji z elementami tworzącymi wartość emocjonalną nieruchomości. Stanowiące świadectwo przemysłowego dziedzictwa zachowane fragmenty ciągów technologicznych dawnej fabryki Norblina to punkty, wokół których kształtowana jest cała koncepcja zagospodarowania obszaru.*¹² – mówi Artur Pietraszewski z Art Norblin. W celu ochrony dóbr kultury i tradycji rozwoju warszawskiego przemysłu, w tym przede wszystkim dawnej fabryki Norblina, Art Norblin powołała Fundację Otwartego Muzeum Dawnej Fabryki Norblina. Organizacja prowadzi działania w sferze kultury, sztuki, popularyzacji wiedzy o zabytkach poprzemysłowych w Warszawie. Odpowiedzialna jest ponadto za gromadzenie, przechowywanie, konserwowanie i udostępnianie zabytków związanych z dawną fabryką Norblina. Pierwszym projektem Fundacji była renowacja nawijarki elektromechanicznej z 1935 r. Dokumentacja renowacji została zaprezentowana na ogólnopolskim Forum Konserwatorów w Toruniu. Nawijarka będzie

¹² A. Pietraszewski, *Program rewitalizacji „Art Norblin” jako przykład tworzenia spójnej przestrzeni miejskiej*, w: *Dziedzictwo postindustrialne i jego kulturotwórcza rola*, Materiały konferencji, Warszawa 4-5 czerwca 2009 r., red. S. Januszewski, Warszawa 2009, s. 280.

jednym z pierwszych eksponatów Otwartego Muzeum Dawnej Fabryki Norblina, którego koncepcję Fundacja właśnie opracowuje.

Całość (łącznie z planowaną częścią podziemną) stworzy zatem unikatowy kompleks wielozadaniowy, który w zamyśle inwestorów ożywić ma całą okolicę – kompleks będzie tętnił życiem przez całą dobę. Twórcom zależy na stworzeniu nowej jakości, która – bazując na historycznej substancji – ewoluować będzie w kierunku uzyskania całkiem nowej tkanki miejskiej. Jak mówi Artur Pietraszewski z Art Norblin: *Projektowanie i późniejsza realizacja projektów deweloperskich w miejskiej przestrzeni tylko z pozoru wydają się prostymi procesami, które można ująć w przestrzenne, finansowe i techniczne ramy. Dla zewnętrznego obserwatora to przede wszystkim ciąg mniej lub bardziej spektakularnych zdarzeń, w efekcie których następują fizyczne zmiany obszaru. Miejsce, które znał, które było przez niego rozpoznawalne, często, niezależnie od obiektywnej jakości przestrzeni czy stanu technicznego zabudowy, mentalnie „oswojone” i akceptowane, zmienia się. W zrozumiałym porządku pojawia się nowa jakość, ubrana w lepszą lub gorszą architektoniczną formę, odciskając piętno na miejscu, które przywołuje wspomnienia lub po prostu wiąże się z ciągiem codziennych, powtarzalnych czynności.*¹³

Szacunkowy koszt inwestycji to 500 mln zł. Planowanie zamknięcie prac przewiduje się na 2015 r.

Zakłady Izraela Poznańskiego w Łodzi – „Manufaktura” (www.manufaktura.com)

Adres: Łódź, ul. Ogrodowa / ul. Zachodnia

Data powstania: 1851 r. (rewitalizacja: 2006-2007)

Projekt rewitalizacji: Virgile&Stone (Wielka Brytania) i Sud Architectes (Francja)

Inwestor: Apsys Polska

Zajmujące niegdyś blisko 20% powierzchni centrum Łodzi tereny przemysłowe, dziś pretendują tu do wyznaczników nowych tendencji w rozwoju miasta. Do wzorcowych przykładów adaptacji obiektu poprzemysłowego do nowych funkcji należy łódzka Manufaktura, zaaranżowana w budynkach dawnych

¹³ *Ibidem*, s. 277.

Zakładów Izraela Poznańskiego. W 1971 r. Konserwator Miasta Łodzi uznał unikalny zespół przemysłowy dawnych Zakładów IK Poznańskiego (wraz z przyległym pałacem) za jeden z czterech najcenniejszych zabytków przemysłowych Łodzi.

W roku 1851 Izrael Kalmanowicz Poznański poślubił Leonie Hertz, która posagu wniosła mężowi tzw. „handel (sklep) towarami łokciowymi” o wartości 750 rubli. Wzmocniony w ten sposób majątek pozwala Poznańskiemu rozwijać manufakturę tkanin. Zaledwie w rok później Kalman Poznański przekazuje synowi sklep i skład towarowy o łącznej wartości 2150 rubli. W 1859 r. w manufakturze Poznańskiego pracuje już siedemdziesięciu pięciu pracowników, a produkcję obsługuje pięćdziesiąt maszyn tkackich. Firma zaczyna inwestować w nieruchomości, a w 1872 r. uruchamia pierwszą tkalnię (na dwieście krosien mechanicznych, a po rozbudowie w latach 1874-75 już na ponad tysiąc dwieście). Powstaje oddział bielnika i apretury. W otworzonej w 1877 r. przędzalni, wzdłuż ul. Ogrodowej, zostaje uruchomionych trzy tysiące sześćset wrzecion. Na przestrzeni kolejnych lat postępuje rozbudowa zakładu (m.in. domy mieszkalne przy ul. Ogrodowej, farbiarnia, gazownia, warsztaty, odlewnia żelaza, własne oczyszczalnie bawełny, remiza strażacka, drukarnia, a w 1895 r. tzw. tkalnia wysoka). Fabryka intensywnie rozwijała się po śmierci Poznańskiego, w 1908 r. Na rok przed wybuchem I wojny światowej zatrudnienie wynosiło siedem tysięcy robotników.

Po wojnie zakłady znacjonalizowano. Na przełomie lat 80. i 90. następuje znaczny spadek zatrudnienia i produkcji. Kryzys finansowy zakładu z lat następných prowadzi do zamykania kolejnych oddziałów i odcinków produkcji. Opracowany zostaje plan likwidacji przedsiębiorstwa, uwzględniający postanowienia organu założycielskiego w zakresie restrukturyzacji produkcyjno-nieruchomościowej zakładów „Polteks”, będących jednocześnie zabytkowym urbanistycznym zespołem fabrycznym. Produkcja trwa jeszcze – przez niedługi czas – w wybranych wydzielach. W latach 1999-2002 firma Apsys Polska – jako właściciel nieruchomości i jednocześnie inwestor – dokonuje wyburzeń tych elementów zespołu, które nie mają wartości zabytkowej (z drugiej połowy XX w.), przygotowując teren do rozpoczęcia największego – jak ówczesznie oceniano – przedsięwzięcia rewitalizacyjnego w kraju. W 2002 r. Urząd Miasta wydał podstawowe

pozwolenia budowlane dla inwestycji, a w rok później na terenie dawnej fabryki Izraela Poznańskiego rozpoczęły się prace budowlane – w ramach projektu pod nazwą Centrum Manufaktura. 17 maja 2006 r. nastąpiło otwarcie nowej istotnej placówki komercyjno-kulturalnej na mapie Łodzi i kraju.

Jak czytamy na stronie internetowej projektu: *Manufaktura zakłada unię przeszłości z przyszłością, połączenie historii z nowoczesnością, nową jakością. Obok historycznych, ceglanych elewacji można tu zobaczyć nowoczesną, przeszkloną fasadę wejściową centrum handlowego. Wnętrze galerii oraz architektura rynku również została zaprojektowana tak, by połączyć historię i nowoczesność, a także przypomnieć o dalszej i bliższej historii Łodzi.* Wydaje się, że twórcom udało się osiągnąć zamierzony efekt – nowoczesne rozwiązania konstrukcyjno-projektowe i architektoniczne, najnowsze materiały i technologie (m.in. sterowane przez specjalny system i monitorowane systemy klimatyzacyjne i światła oraz system kontroli dostępu), a także oferta, która wychodzi naprzeciw potrzeb współczesnego klienta – to jedno. Z drugiej strony zachowanie oryginalnego, historycznego układu budynków kompleksu, utrzymanie i wyeksponowanie elementów świadczących o przemysłowym charakterze obiektu, jak też wprowadzenie do stałej oferty elementów odwołujących się do historii i osób związanych z fabryką – przywołują ducha miejsca i równoważą komercyjną część inwestycji. Manufaktura to – przykładowo – także Muzeum Fabryki, której znakiem rozpoznawczym jest atrakcyjna, nowoczesna forma prezentacji zbiorów, autorstwa Mirosława Nizio (projektanta ekspozycji Muzeum Powstania Warszawskiego). Corocznie odbywa się tu kilkanaście wystaw czasowych, projektów edukacyjnych, plenery malarskie, spotkać tu nawet można ducha dawnego właściciela – Poznańskiego – w dniu jego urodzin. Do dziś organizowany jest też – ciekawostka – Dzień Włókniarza, podczas którego spotykają się byli pracownicy „Polteksu” – firmy, funkcjonującej w murach dawnego imperium przemysłowego przez kilkadziesiąt powojennych lat. Muzeum w ciągu zaledwie sześciu lat funkcjonowania odwiedziło 200 tysięcy zwiedzających.

Z kolei do potrzeb Muzeum Sztuki w Łodzi (ms2) zaadaptowano przedziałnię dawnego kompleksu Poznańskiego. Projekt aranżacji wewnątrz dostosowany został do charakteru kolekcji – jednego z największych zbiorów sztuki XX i XXI w. w Polsce (m.in. Międzynarodowa Kolekcja Sztuki Nowoczesnej – z dziełami

Katarzyny Kobro, Władysława Strzemińskiego, Henryka Stażewskiego, Jan Brzękowskiego, Juliana Przybosia, prace polskich artystów awangardy – Henryka Berlewiego, Jankiela Adlera, Karola Hillera, jak i twórców zagranicznych (m.in. Hansa Arpa, Pabla Picassa, Maxa Ernsta, Fernanda Légera i innych). Koncepcją alfabetu Władysława Strzemińskiego inspirowany był napis *ms2*, znajdujący się na wysokości 2. kondygnacji. Piętra (proj. Mirosław Bałka). Muzeum Sztuki w Łodzi (*ms2*) został zwycięzcą konkursu „Najlepsze projekty” (w woj. łódzkim) organizowanego przez Związek Stowarzyszeń Polska Zielona Sieć w ramach projektu „Fundusze Europejskie dla NGO w praktyce”. Realizację tego fragmentu inwestycji na terenie Manufaktury sfinansowano ze środków Funduszu Rozwoju Regionalnego Zintegrowanego Programu Operacyjnego Rozwoju Regionalnego 2004-2006. Całkowita wartość wyniosła 54 mln zł, z czego wartość dotacji z Unii Europejskiej równała się kwocie 17 mln zł. Projekt przygotowała Pracownia Architektoniczna B.J. Ferdynowie.

Program Doskonalenia Zawodowego projektu „Aedifico et Conservo III. Eskalacja jakości kształcenia zawodowego w Polsce” przewiduje organizację wybranych elementów staży – wizyty studyjne dla nauczycieli i instruktorów praktycznej nauki zawodu – na terenie dawnej fabryki Izraela Poznańskiego – „Manufaktury”.

Biała Fabryka Ludwika Geyera – Centralne Muzeum Włókiennictwa (www.muzeumwlokiennictwa.pl)

Adres: Łódź, ul. Piotrkowska 282/284

Data powstania: 1835-1839 (rewitalizacja: 1952-2002)

Projekt rewitalizacji: Fundacja Otwartego Muzeum Techniki (skrzydło wschodnie), Anita Luniak i Teresa Mromlińska Grupa 3303 (kotłownia)

Inwestor: Centralne Muzeum Włókiennictwa

Początki łódzkiego przemysłu związane były z rzeką Jasień. Zakłady sytuowano nad wodami rzeki, w miejscu dawnych młynów, co pozwalało na zainstalowanie napędowych kół wodnych. Przełomowym dla lokalnego przemysłu okazał się rok 1838, w którym po raz pierwszy w Łodzi uruchomiono maszynę parową. Był to ogromny krok naprzód – nowe rozwiązanie pozwoliło bowiem na

całkowite uniezależnienie produkcji od siły cieków wodnych. Maszyna parowa zainstalowana została w fabryce saksońskiego imigranta, Ludwika Geyera, wybudowanej w latach 1835-1839. Wielowydziałowy zakład, prowadzący pierwszą w Łodzi mechaniczną przędzalnię i tkalnię oraz drukarnię bawełny, wyposażony w pierwszy w mieście komin przemysłowy (ośmioboczny, z 1837 r.), uznawany był już w połowie XIX stulecia za jeden z najnowocześniejszych, a zarazem największych producentów bawełny w Królestwie. Przędzalnia funkcjonowała w oparciu o 7584 wrzeciona i 180 warsztatów tkackich. Budynek kompleksu zgrupowano wokół czworobocznego dziedzińca, z centralnie usytuowaną na nim kotłownią z kominem. W latach 50. XIX w. fabrykę dotknął kryzys, spowodowany po części złym zarządzaniem, pożarem (w 1853 r.) i konkurencją ze strony potentata Karola Scheiblera, a także wybuchem wojny secesyjnej, w wyniku której zahamowane zostały dostawy bawełny ze Stanów Zjednoczonych. Wszystko to razem doprowadziło do ostatecznego bankructwa fabryki Geyera.

Koncepcja zorganizowania w Łodzi muzeum poświęconego historii włókiennictwa zrodziła się już w 1946 r., jednak dopiero w połowie lat 50. XX w. do potrzeb dzisiejszego Centralnego Muzeum Włókiennictwa (nazwa funkcjonująca od 1975 r.) przystosowywano fragment najstarszej części zakładu. Placówka powstała na kanwie utworzonego w 1952 r. Działu Tkactwa łódzkiego Muzeum Sztuki¹⁴. Duże zainteresowanie ekspozycją oraz powiększające się zbiory stały się bezpośrednimi przesłankami utworzenia autonomicznego Oddziału Muzeum Sztuki, stąd już w 1954 r. zapadła decyzja założenia muzeum włókiennictwa. Jego siedzibą stać się miała fabryka Geyera. Warto zaznaczyć, że prace konserwatorskie przy wpisanym w tym czasie do rejestru zabytków obiekcie rozpoczęto już w 1955 r. Oficjalne powołanie Muzeum Historii Włókiennictwa (pierwotna nazwa placówki) nastąpiło w 1960 r. Początkowo na potrzeby muzeum przystosowany został tylko obiekt frontowy (skrzydło zachodnie, najstarsze, z l. 1835-1837), przylegający elewacją frontową do obecnej ul. Piotrkowskiej – budynek o formach klasycystycznych, założony na planie wydłużonego prostokąta,

¹⁴ A. Lorenc-Karczevska, *Łódzkie przykłady wykorzystania dziedzictwa poprzemysłowego na cele kulturalne*, w: *Dziedzictwo postindustrialne i jego kulturotwórcza rola*, Materiały konferencji, Warszawa 4-5 czerwca 2009 r., red. S. Januszewski, Warszawa 2009, s. 240-241.

murowany z cegły i otynkowany, o 26-osiowej fasadzie i trzech pseudoryzali-
tach zwieńczonych trójkątnymi naczółkami. Wnętrza kryły jednoprzestrzenne
hale produkcyjne, wsparte na rzędach żeliwnych słupów. W nich zorganizowano
ekspozycję maszyn włókienniczych, próbników tkanin, strojów z XIX i XX w.,
dokumentów, archiwalnych fotografii związanych z wiodącą tematyką placówki
etc. W pierwszej fazie powstawania muzeum na potrzeby placówki przeznaczono
także skrzydło południowe zespołu. W następnych latach muzeum przejmowało
kolejne budynki przemysłowego kompleksu (o formach historyzujących, muro-
wane z cegły i w większości – podobnie jak obiekt frontowy – otynkowane jesz-
cze za czasów Ludwika Geyera, stąd przyjęta, zwyczajowa nazwa zakładu: Biała
Fabryka).

Przedostatnim etapem było przekazanie placówce (już w 2002 r.) wschod-
niego skrzydła dawnego zakładu Ludwika Geyera, eksploatowane do 1990 r.
przez Zakłady Przemysłu Bawełnianego „Eskimo”. Podjęto wówczas dzia-
łania zmierzające do wypracowania jednorodnej koncepcji muzeum – ogło-
szono konkurs na przebudowę, w którym palma zwycięstwa przypadła zna-
nej nam z poprzednich stron niniejszego opracowania Fundacji Otwartego
Muzeum Techniki z Wrocławia. Powstały dodatkowe przestrzenie ekspozy-
cyjne na wystawy czasowe i spotkania, czytelnia, zaplecze techniczne, a w par-
terze budynku umieszczono maszyny tkackie i dziewiarskie, które uruchamia
się na specjalne zlecenia – do wykonania tkanin na zamówienia. Realizacja
wyróżniona została 1. nagrodą w konkursie „Wnętrze Roku 2008”. W l. 2006-
2008 wyremontowano także budynek dawnej łaźni (z 1907 r.), który zaadapt-
owany zostanie na kawiarnię. Obecnie placówka dysponuje powierzchnią 16
tys. m², przy czym na cele ekspozycyjne przeznaczonych jest 7 tys. m². Środki
na rewitalizację czwartego skrzydła (oraz na budowę Skansenu Łódzkiej Archi-
tektury Drewnianej, zlokalizowanego w przyległym parku, a prezentującego
przykłady zabudowy miasta na początku XIX w.) pochodziły z Europejskiego
Funduszu Rozwoju Regionalnego, Europejskiego Funduszu Społecznego oraz
z budżetu Miasta Łodzi.

Jeszcze w 1981 r. opracowane zostało *Studium architektoniczno-progra-
mowe adaptacji budynku na cele ekspozycyjno-warsztatowe* dla kotłowni (budynek
z ok. 1838 r.). Prace zabezpieczające i konserwatorskie prowadzono w obiekcie

w kolejnych latach, a w 1986 r. zamontowano na parterze kotłowni maszynę parową. W 2002 r. przeprowadzono renowację i hydrofobizację komina. W 2008 r. powstał *Projekt koncepcyjny zagospodarowania kotłowni w zespole Centralnego Muzeum Włókiennictwa* na potrzeby planowanego remontu i adaptacji budynku. Zakłada on zintegrowanie obiektu o powierzchni 633,08 m² z pozostałą częścią zespołu muzealnego i przeznaczenie go do celów przede wszystkim ekspozycyjnych (maszyny parowej, selfaktora i krosna żakardowego), informacyjnych (multimedialna informacja o zbiorach placówki), edukacyjno-promocyjnych (historia Białej Fabryki przy zastosowaniu nowoczesnych rozwiązań teletechnicznych, gier logicznych, wirtualnych kontaktów itp.). Rewitalizacja dawnej kotłowni finansowana jest ze środków Unii Europejskiej w ramach Regionalnego Programu Operacyjnego Województwa Łódzkiego na lata 2007-2013 oraz z budżetu Miasta Łodzi. Całkowity koszt realizacji projektu wynosi ok. 12,5 mln zł.

Program Doskonalenia Zawodowego projektu „Aedifico et Conservo III. Eskalacja jakości kształcenia zawodowego w Polsce” przewiduje organizację wybranych elementów staży – wizyty studyjne dla nauczycieli i instruktorów praktycznej nauki zawodu – na terenie dawnej fabryki Ludwika Meyera – Centralnego Muzeum Włókiennictwa.

Fabryka Ludwika Grohmana – Łódzka Specjalna Strefa Ekonomiczna (ŁSSE; www.sse.lodz.pl)

Adres: Łódź, ul. Tymieniecka 22/24

Data powstania: XIX/XX w. (rewitalizacja: 2011-2013)

Projekt rewitalizacji: AGG Architekci Grupa Grabowski, wykonanie: MC Kontrakty Budowlane, Przedsiębiorstwo Budowlano-Usługowe „Monolit” i Przedsiębiorstwo Produkcyjno-Handlowo-Usługowe „Wim Trans”)

Inwestor: Łódzka Specjalna Strefa Ekonomiczna (ŁSSE)

Pod koniec 2011 r. ruszyła rewitalizacja dawnej fabryki Ludwika Grohmana w Łodzi. Projekt przewiduje przystosowanie historycznej zabudowy do potrzeb Łódzkiej Specjalnej Strefy Ekonomicznej (ŁSSE). Kompleks zabudowań wpisanych do rejestru zabytków niszczał od lat. Zdaniem architektów, którzy

opracowywali program adaptacji, gdyby nie podjęcie natychmiastowych działań, stan obiektów już w niedługim czasie wykluczałby wprowadzenie do nich jakichkolwiek funkcji. Nie wszystkie budynki zespołu udało się uratować – jeden z nich trzeba było wyburzyć już na początku prac.

Grohmanowie przyjechali do Polski z Saksonii w roku 1822. Na początku prowadzili garbarnię w Warszawie, potem ręczną tkalnię bawełny w Zgierzu. W 1842 r. Traugott Grohmann otrzymał – jako wieczną dzierżawę – teren po dawnym młynie na rzece Jasień. Wkrótce założył tam przędzalnię i tkalnię bawełny, które z czasem stały się drugim po fabryce Geyera tak dużym zakładem tekstylnym w Łodzi. Syn Traugotta, Ludwik, unowocześnił fabrykę i rozbudował ją w zakład wielowydziałowy. Za kadencji Henryka Grohmana, syna Ludwika, fabrykę przekształcono w Towarzystwo Akcyjne Zakładów Przemysłowych L. Grohmana. W 1896 r. przy ul. Targowej 46 wybudowano nową, mechaniczną tkalnię żakardową – główny budynek produkcyjny (parterowy, wymurowany z cegły, przekryty dachem szedowym) – funkcjonującą w oparciu o siłę 522 krosien, poruszanych maszyną parową.

Zabudowania fabryczne, wraz z murami i charakterystyczną bramą od strony ul. Targowej, projektował ówczesny architekt miasta Łodzi, Franciszek Chełmiński, autor licznych projektów innych łódzkich obiektów fabrycznych, kamienic, willi, pałaców fabrykanckich i domów dla pracowników fabryk. Po I wojnie światowej rozpoczął się nowy okres w historii zakładu – w 1921 r. nastąpiło połączenie fabryki Grohmana ze zlokalizowanym po sąsiedzku przedsiębiorstwem Scheiblera. Zjednoczone Zakłady Włókiennicze Karola Scheiblera i Ludwika Grohmana Spółka Akcyjna w Łodzi stały się największym zespołem przemysłowym Łodzi.

Po II wojnie światowej produkcja w dawnej fabryce Ludwika Grohmana ruszyła w 1946 r. – tym razem pod egidą Państwowych Zakładów Przemysłu Bawełnianego Nr 1 im. Józefa Stalina (d 1962 r. przemianowanych na Łódzkie Zakłady Przemysłu Bawełnianego im. Obrońców Pokoju „Uniontex”). Jednym z cenniejszych i zarazem najbardziej chyba charakterystycznych elementów kompleksu dawnej fabryki Grohmana jest brama od strony ul. Targowej. W 1960 r. bramę fabryki – murowaną z cegły trójprzelotową konstrukcją, o architektonicznym detalu nawiązującym do form gotyku, ze słynnymi, znanymi jako „beczki

Grohmana”, krępyimi kolumnami (nawiązującymi ponoć do szpul do nawijania nici), wpierającymi arkady łuków bramnych – wpisano do rejestru zabytków. Wcześniej, w 2. poł. lat 50. XX w. pojawiła się idea wyburzenia bramy i podwójnych murów okalających kompleks, imitujących obudowę fosy (w rzeczywistości wewnętrznej drogi). Dzięki aktywnym działaniom lokalnych obrońców zabytków, udało się – szczęśliwie – zapobiec tej katastrofie. Niestety, już w 1963 r. bramę pokryto czerwoną i niebieską farbą olejną. W tym samym czasie rozebrano część murów, a część pokryto szarym tynkiem. Po przejściu naszej gospodarki na tryb wolnorynkowy, co wiązało się z upadkiem „Uniontexu”, teren pofabrycznego kompleksu stał się częścią Łódzkiej Specjalnej Strefy Ekonomicznej (w 1997 r.). W 2006 r. firma Dakri (producent mrożonych wyrobów cukierniczych, jeden z inwestorów zespołu dawnej fabryki Grohmana) wykonała renowację charakterystycznej bramy.

W końcu 2012 r. stan realizacji kompleksowego projektu rewitalizacji obiektu i jego adaptacji do potrzeb ŁSSE szacowany był na 70% wykonania planowanych prac. Stan surowy udało się osiągnąć w prawie wszystkich obiektach zespołu – wykonano zewnętrzne prace konstrukcyjne, budynki przekryto dachami, zamontowano stolarkę otworową i podłączono większość instalacji. Obecnie prowadzone są prace we wnętrzach oraz wykończenia. Inwestor czyni starania nad utrzymaniem historyczno-industrialnego charakteru miejsca: ceglane ściany są pieczołowicie odnawiane lub – tam, gdzie to konieczne, z uwagi na nierzadko bardzo zły stan zabytkowej substancji – uzupełniane lub odtwarzane. Pofabryczny dziedziniec wyłożony zostanie brukiem i dekoracyjnymi żeliwnymi płytami. W trakcie prac wykorzystuje się materiały budowlane i wzornictwo z epoki powstania fabryki. Nowo dobudowane elementy wykonane będą ze szkła i aluminium.

Kompleks pofabrycznych zabudowań zaadaptowany będzie na cele biurowo-usługowo-szkoleniowe (swoją siedzibę będzie tu mieć Łódzka Specjalna Strefa Ekonomiczna), ale także kulturalno-artystyczne. Już dziś w wyremontowanym budynku hydroforni odbywają się wernisaże, aukcje dzieł sztuki, koncerty i warsztaty, a równoległe z nimi – spotkania biznesowe i konferencje. Hydrofornia jest budynkiem wolnostojącym, usytuowanym malowniczo w parku, nad stawem. Na zainteresowanych wynajmem powierzchni do celów

szkoleniowych i szeroko pojętych usługowych czeka w tym obiekcie ponad 100 m² (70 m² na parterze i 37 m² na antresoli); istnieje także możliwość wynajmu zlokalizowanych nieopodal altanek parkowych. W budynku hydroforni działa także Art Strefa. Jest to program zainicjowany w 2008 r. w celu wspierania inicjatyw związanych z szeroko pojętą kulturą i sztuką. Jego autorzy deklarują w ramach swojej misji łączenie biznesu i kultury oraz propagowanie idei Mecenatu Artystycznego, wzorem XIX-wiecznych łódzkich fabrykantów. Na zabezpieczenie, renowację i przystosowanie do nowych celów czeka jeszcze m.in. wieża ciśnień. Jest to jeden z cenniejszych elementów kompleksu i zarazem jego wertykalna dominanta. Założona na planie kwadratu, wymurowana z cegły, nieotynkowana – liczyła pierwotnie jedną kondygnację. Obecnie, w ramach prac adaptacyjnych, wylano w wieży pięć nowych stropów. W celu ochrony niedużej powierzchni w obiekcie – jest to zaledwie 36 m² – w projekcie przewidziano zainstalowanie schodów i panoramicznej windy na zewnątrz budynku. Ciekawostką jest fakt, że inny gmach kompleksu – kotłownia z 1938 r., nieukończona z uwagi na wybuch II wojny światowej – będzie rozbudowana wg pierwotnych planów, do których architektom z pracowni AGG udało się dotrzeć. We wnętrzu ulokowana będzie m.in. sala konferencyjna na 250 osób, którą – w zależności od potrzeb – będzie można podzielić na trzy mniejsze sale.

Historyczny kompleks po rewitalizacji będzie liczył 3,6 tys. 36 m². Projekt posiada akceptację Wojewódzkiego Konserwatora Zabytków w Łodzi. Planowany koszt inwestycji to 16 mln zł. Wydatki pokryte zostaną ze środków własnych Łódzkiej Specjalnej Strefy Ekonomicznej. Przewidywany termin zakończenia prac: kwiecień 2013 r.

Program Doskonalenia Zawodowego projektu „Aedifico et Conservo III. Eskalacja jakości kształcenia zawodowego w Polsce” przewiduje organizację wybranych elementów staży – wizyty studyjne dla nauczycieli i instruktorów praktycznej nauki zawodu – na terenie dawnej fabryki Ludwika Grohmana – Łódzkiej Specjalnej Strefy Ekonomicznej.

**Przędzalnia Karola Scheiblera – lofty „U Scheiblera” i Łódź Art Center
(www.uscheiblera.pl, www.artinkubator.com, www.fabrykaszutki.org)**

Adres: Łódź, ul. Tymieniecka 25, Tymieniecka 3

Data powstania: 1879 r. (rewitalizacja: 2006-2009)

Inwestor: Opal Property Developments

Za drugą, obok Manufaktury, największą na terenie Łodzi inwestycję polegającą na adaptacji dawnej architektury postindustrialnej do nowych funkcji uznaje się przystosowanie dawnej przędzalni Scheiblera do celów mieszkaniowych. Aranżacja loftów w opuszczonych wnętrzach fabrycznych, do których wprowadzono nowe podziały i udogodnienia na miarę XXI w., ale zachowano industrialną atmosferę w postaci fragmentów ceglanych ścian czy elementów instalacji, to jeden z trendów współczesnych rozwiązań lokalowych. Na zamkniętym osiedlu „U Scheiblera” wykreowano 421 apartamentów jedno-, dwu- i trzy-piętrowych, o powierzchni od 30 do 180 m². Wokół budynków zaprojektowano tereny zielone i część rekreacyjną.

Towarzystwo Akcyjne WYROBÓW Bawełnianych Karola Scheiblera zajmowało w czasie swojej największej prosperity prawie 170-hektarowy obszar. Przy zatrudnieniu ponad 8000 pracowników, uznawane było za największe na świecie. Pierwsza przędzalnia Karola Scheiblera, niemieckiego przedsiębiorcy z rodu tekstylnych fabrykantów (ojciec Karola prowadził fabrykę sukna w Nadrenii), była założona w 1855 r. przy dzisiejszym pl. Zwycięstwa. Rozwój i rozbudowa fabryki, które nastąpiły w kolejnych latach, także dzięki bogatemu ożenkowi Karola z Anną Werner, córką właściciela fabryk sukienniczych w Zgierzu, Ozorkowie i cukrowni w Leśmierzu, uczyniły z Scheiblera prawdziwego potentata przemysłu bawełnianego, a z jego przedsiębiorstwa – konkurencję dla innych łódzkich fabrykantów tego czasu. W pełni zmechanizowana przędzalnia była budynkiem założonym na planie mocno wydłużonego prostokąta (207 m długości i ok. 35 m szerokości), wymurowanym z cegły, nieotynkowanym. Elewacje gmachu były przeprute rzędami okien o dużych płaszczyznach, zamkniętymi łukiem pełnym w przyziemiu i łukami odcinkowymi w górnych kondygnacjach. Boczne skrzydła kryły w sobie trójnawowe hale produkcyjne, natomiast w członie środkowym umieszczono maszynę parową. Narożne wieże, charakterystyczny

element architektury budynku przędzalni, założone na oktagonalnym planie każda, kryły w sobie klatki schodowe, urządzenia sanitarne i dźwigowe. Przędzalnia był najważniejszym elementem imperium Scheiblera. W jej sąsiedztwie powstał rozbudowany kompleks produkcyjny, w skład którego wchodziły m.in. tkalnia, farbiarnia, wykończalnia, a nawet własna gazownia. Budynki murowane były z cegły, nieotynkowane, przeważnie cztero- i pięciokondygnacyjne. Na wyposażeniu fabryki znalazły się najnowocześniejsze w tym czasie maszyny i urządzenia. Do zakładu doprowadzono bocznicę kolejową o łącznej długości ponad 5 km. Tuż obok założono także osiedle dla robotników, z domami mieszkalnymi, sklepami, szpitalem, szkołą, stadionem i remizą strażacką. Na Księżym Młynie powstało zatem swego rodzaju osiedle mieszkaniowe, zdolne zaspokoić wszystkie potrzeby jego mieszkańców – robotników fabryki Scheiblera. W niedalekiej odległości od fabryki Karol Scheibler usytuował także willę dla swojej córki, Anny, i jej męża, Edwarda Herbsta (neorenesansowy budynek mieści obecnie muzeum wnętrz). W 1921 r. nastąpiło połączenie fabryki Scheiblera ze zlokalizowanym po sąsiedzku przedsiębiorstwem Grohmana. Jak wspomniano powyżej, Zjednoczone Zakłady Włókiennicze Karola Scheiblera i Ludwika Grohmana Spółka Akcyjna w Łodzi stały się wówczas największym zespołem przemysłowym Łodzi. Jednak upadek tego swoistego prywatnego imperium był bliski, a pogłębił go jeszcze kryzys okresu międzywojennego. Jeszcze przed II wojną światową firma utraciła zdolność kredytową. Bank Krajowy przejął ponad połowę akcji spółki i przedsiębiorstwo przestało należeć do Scheiblerów i Grohmanów. Wybuch II wojny światowej oznaczał koniec wieloletniego okresu prosperity przedsiębiorstwa.

Po wojnie produkcja w dawnej fabryce Scheiblera ruszyła w ramach wspomnianych przy okazji przedsiębiorstwa Grohmana Łódzkich Zakładów Przemysłu Bawełnianego im. Obrońców Pokoju „Uniontex”. W połowie lat 90. XX w. zaprzestano produkcji. Jednym z pierwszych gmachów, jakich pozbyło się państwowe przedsiębiorstwo, była tzw. nowa tkalnia. Przez kolejne lata obiekt popadał w ruinę. Co jakiś czas pojawiały się kolejne pomysły zagospodarowania rozległych terenów i posadowionych na nich budynków, które przez lata przynosiły zysk chyba tylko okolicznym złomiarzom. Planowano m.in. wprowadzenie do pustych gmachów funkcji stricte handlowych – koncern Leclerc zainteresowany

był otwarciem tu jednego ze swoich supermarketów. Do realizacji pomysłu nie doszło z uwagi na powstającą nieopodal konkurencyjną Manufakturę. Ostatecznie kompleks podzielony został pomiędzy właściciela prywatnego (inwestora dzisiejszych loftów) i pozarządową organizację Łódź Art Center, realizującą projekty kulturalno-artystyczne przy współpracy m.in. Muzeum Sztuki w Łodzi, organizatorów Festiwalu Dialogu Czterech Kultur, Festiwalu Komiksu, Uniwersytetu Łódzkiego, PWSFTviT czy Urzędu Miasta Łodzi. W siedzibie przy ul. Tymienieckiego 3 fundacja współprowadzi działania Fabryki Sztuki, w tym realizuje projekt inkubatora kultury Art_Inkubator.

W 2006 r. rozpoczęła się adaptacja gmachu przędzalni na lofty. Co trzeba podkreślić, z mniejszą dbałością o szczegóły konserwatorskie, niż zapalem komercyjnym i cenowym. Niestety, projektowane z rozmachem plany zawiodły. W kwietniu 2012 r. MNE Investment złożył wniosek o upadłość. Przyczyną upadku spółki były kłopoty finansowe, wynikające m.in. z braku chętnych na największe mieszkania w kompleksie Scheiblera. W następstwie, w grudniu 2012 r., ogłoszono przetarg na sprzedaż loftów – nabywców znalazło 45 z 223 mieszkań. Pod młotek wystawiono mieszkania o powierzchni od 30 do 160 m². Ich ceny przetargowe stanowią na ogół 1/3 ceny, po której pierwotnie sprzedawane były przez inwestora przed 2009 r. Ceny wywoławcze wynoszą od 2.971 zł do 4.400 zł netto i zależą nie tylko od powierzchni, ale też kondygnacji i części kompleksu.

Program Doskonalenia Zawodowego projektu „Aedifico et Conservo III. Eskalacja jakości kształcenia zawodowego w Polsce” przewiduje organizację wybranych elementów staży – wizyty studyjne dla nauczycieli i instruktorów praktycznej nauki zawodu – na terenie dawnej fabryki Karola Scheiblera – loftów „U Scheiblera”.

Danziger Aktien-Bierbrauerei – Browar Gdański (www.pbgorski.pl)

Adres: Gdańsk, ul. Kilińskiego 1

Data powstania: 1851 r. (rewitalizacja: od 2012 i nadal trwa)

Inwestor: Przedsiębiorstwo Budowlane Górski

Na terenie Dolnego Wrzeszcza ruszyła adaptacja zamkniętego w 2001 r. browaru. Do budynków po dawnym Danziger Aktien-Bierbrauerei inwestor

– Przedsiębiorstwo Budowlane Górski – wprowadzi funkcje mieszkalne, usługowe, gastronomiczne i rekreacyjne.

Początki browaru, który u progu II wojny światowej był prawdziwym potentatem branży piwowarskiej, sięgają XVIII w. Właścicielem majątku Kleinhammer (Kuźniczki) był w latach 1763-1802 gdański rajca Michael Gottfried Schmid, który wykupił okoliczne grunty, założył rozległy park i wybudował rezydencję. Po śmierci Schmida posiadłość wielokrotnie zmieniała właścicieli, a dawna dworska rezydencja była raz zajazdem, to znów służyła za mieszkania prywatne. Rok 1869 to kolejna parcelacja majątku, w wyniku której część terenu sprzedana zostaje kompanii budującej linię kolejową z Gdańska do Koszalina. Nowy etap w historii dawnego majątku otwiera się datą 16 listopada 1871 r., kiedy resztki posiadłości, razem z pałacem i ogrodem kupuje spółka Danziger Actien-Bierbrauerei. Nowy właściciel, wykorzystując pomyślną koniunkturę gospodarczą, szybko przystąpił do prac inwestycyjnych. Na miejscu istniejącego w tym miejscu niewielkiego drewnianego browaru powstają teraz budynki gospodarcze z prawdziwego zdarzenia: leżakownia, warzelnia, słodownia, rozlewnia piwa do beczek, stajnie, szopa do przechowywania lodu itp. Wzrasta popyt i poszerza się krąg klientów marki, co w niedługim czasie staje się naturalnym katalizatorem rozbudowy browaru. Wszystko to nie każe długo czekać na rozbudowę browaru. W latach 1900-1913 produkcja odbywa się przy pomocy nowoczesnych maszyn, powstaje centralna kotłownia, nowa hala rozlewnicza, przebudowuje się warzelnię. Inwestycje te pozwolą na uzyskanie zdolności produkcyjnej w wysokości 175 000 hl trunków rocznie w 1913 r. Lata I wojny światowej to załamanie się dobrej passy przedsiębiorstwa. Niepowodzenie przynoszą próby zdobycia rynku Gdyni. Szansą na poprawę sytuacji finansowej przedsiębiorstwa ma być uruchomienie produkcji napojów bezalkoholowych (od 1936 r.) oraz przejęcie (do 1939 r.) kilku pomniejszych, konkurencyjnych browarów (m.in. w Sopocie i Wejherowie).

Uruchomienie produkcji po wojnie nastąpiło bardzo szybko. Początkowo produkowano wodę sodową, ale wkrótce powrócono także do piwa. Tuż po wojnie największym rynkiem zbytu dla przedsiębiorstwa była Warszawa (dawny warszawski browar Haberbuscha i Schiele ucierpiał podczas działań wojennych). W 1991 r. przedsiębiorstwo sprywatyzowano, a w 2001 r. – w wyniku konkurencji marek zachodnich na naszym rynku – zlikwidowano.

Od 2006 r. właścicielem kompleksu, rozlokowanego na blisko ośmiohektarowym terenie w centrum Wrzeszcza, jest Przedsiębiorstwo Budowlane „Górski”. Na miejscu dawnego Danziger Aktien-Bierbrauerei powstanie kompleks budynków o funkcjach usługowych, handlowo-biurowych i mieszkalnych. Atrakcją całej inwestycji ma być też mini-browar, który przypominać będzie o blisko trzysetletnich tradycjach browarniczych tego miejsca. Inwestor zapowiada starania w kierunku utrzymania historycznych cech zabudowy – nowoczesne rozwiązania architektoniczno-konstrukcyjne mają iść w parze z zachowaniem zabytkowych elementów i detalu, co w odczuciu projektantów ma nadać miejscu wyjątkowy charakter.

Inwestycja będzie realizowana najprawdopodobniej w czterech etapach, a teren podzielony zostanie na kilka działek. Pierwszy obiekt mieszkalny ma być oddany już na początku 2014. Budynki będą skoncentrowane wzdłuż ul. Kilińskiego. Pierwszy obiekt mieszkalny ma być oddany do użytku w I kwartale 2014 r. Będzie to budynek z 159 lokalami i dwupoziomowym podziemnym garażem. Pozostałe obiekty będą łączyć w sobie funkcje mieszkaniowo-handlowe, a do niektórych wprowadzone zostaną biura. Docelowo na osiedlu powstać ma 375 mieszkań i loftów. W zamyśle inwestora realizacja ma stać się katalizatorem ożywienia starego Wrzeszcza. Wartość inwestycji szacuje się ostrożnie w przedziale 50-100 mln zł.

Elektrownia w Białymstoku – Galeria Arsenał (www.galeria-arsenal.pl)

Adres: Białystok, ul. Elektryczna 13

Data powstania: 1908-09 z późn. rozbudową (rozpoczęcie rewitalizacji planowane na 2014 r.)

Projekt rewitalizacji: WXCA Sp. z o.o. (Warszawa)

Inwestor: Galeria Arsenał

Stara elektrownia w Białymstoku to najstarszy zakład przemysłowy w centrum miasta¹⁵. Prężnie rozwijający się w 2. poł. XIX w. duży ośrodek włókienniczy,

¹⁵ Zarys historii zakładu na podst. A. Oleksicki, *Z dziejów elektrowni białostockiej*, w: „Biuletyn Konserwatorski Województwa Podlaskiego”, z. 6, Białystok 2000, s. 131-152.

potrzebował bazy inżynieryjno-technicznej w postaci sieci wodociągów i kanalizacji, komunikacji czy – wreszcie – miejskiej sieci elektrycznej. W 1897 r. – na fali planów związanych z oświetleniem ulic podczas wizyty imperatora rosyjskiego w Białymstoku – żywo dyskutowano kwestię założenia sieci elektrycznej. Plany wieńczy sukces, niestety – krótkotrwały. Firma, która w wyniku wygranego przetargu wyposażyła miasto w oczekiwane długo lampy elektryczne, bankrutuje, w efekcie czego początek nowego stulecia miasto wita znowu w świetle lamp naftowych. W maju 1908 roku podpisano umowę z Gesellschaft für Elektrische Unternehmungen z Berlina, które w krótkim czasie przystąpiło do budowy elektrowni. Pod budowę zakładu przeznaczono część placu, jaki powstał po osuszeniu – jeszcze pod koniec XIX w. – dużego stawu pałacowego, rozlokowanego pomiędzy dzisiejszymi ulicami Branickiego, Pałacową, Mickiewicza i Świętojańską. Ta korzystna lokalizacja (ściśle centrum) zakładała wykorzystanie wód rzeki Białej – zarówno do odprowadzania ścieków, jak i wody eksploatowanej w celu chłodzenia elektrowni, zapewniała też ograniczenie nakładów na budowę linii przesyłu energii do punktów docelowych. Nie znamy, niestety, nazwiska architekta zakładu z pierwszej fazy jego budowy; nie zachowały się też projekty architektoniczne. Już 1 listopada 1909 r. elektrownia uruchomiła pierwszy przesył energii. Aż do 1911 r. produkowano prąd wyłącznie na potrzeby związane z oświetleniem miasta. Produkcję zapewniały wówczas dwie maszyny parowe o mocy 600 KM (z generatorami po 329 KW/3KV), których praca oparta była o dwa kotły parowe Babcock-Wilcox o powierzchni ogrzewalnej 210 m² i ciśnieniu roboczym 12 atm¹⁶. Architektura budynków zakładu z lat 1908-1909 zaprojektowana została w duchu wciąż modnego wówczas historyzmu i w detalach nawiązuje do stylów minionych – głównie gotyku i romanizmu. Obiekty wymurowane są z cegły i częściowo tynkowane. Powstał wówczas budynek produkcyjno-administracyjny, mieszczący halę maszyn oraz biura, z charakterystycznym dużym trójdzielnym oknem, wypełniającym blisko 1/3 powierzchni elewacji od strony ul. Świętojańskiej, zaakcentowanym od góry wydłużonymi blendami, a także komin, wykorzystywany aż do lat 50. XX w. Na ulicach pojawiły się stacje transformatorowe, z obudową w formie walca z żelaza, z których dwie przetrwały do dziś.

¹⁶ *Ibidem*, s. 135.

Dość szybko okazało się, że kilkuletnia już zabudowa i wyposażenie są niewystarczająca na potrzeby przemysłowego i rozwijającego się miasta. Według *Projektu rozszerzenia centralnej stacji elektrycznej Białegostoku* (z 1913 r., przechowywanego w Archiwum Państwowym w Grodnie)¹⁷, wzniesiono wówczas m.in. nową halę, równoległą do tej z pierwszej fazy budowy zakładu (poszerzoną teraz o dwie osie), jednoprzestrzenną, o pięcioosiowej fasadzie, której oś środkową akcentował dekoracyjny portal w przyziemiu oraz okulus w zwieńczeniu. Przez całą długość budynku biegł świetlik. Do hali przylegał blok nawęglania, o konstrukcji żelbetowej i – odmiennie niż hale – prostych formach architektonicznych.

Zabudowania elektrowni, a także jej wyposażenie, ucierpiały znacznie w trakcie I wojny światowej; uszkodzeniom uległy hale produkcyjne i inne obiekty kompleksu. Zakład dość szybko zdołał naprawić straty i w dwudziestoleciu międzywojennym nastąpiła kolejna faza rozbudowy elektrowni. W 1930 r. zainstalowano prawdopodobnie pierwszą w regionie dalekosiężną linię przesyłową wysokiego napięcia 15 kV. W l. 1933-34 postawiono nowy budynek administracyjny z dużym hallem kasowym (proj. Czesław Budryk, ówczesny architekt miejski). Przebudowano także i wydłużono hale maszyn, a cały kompleks uzyskał obecny kształt, z nieco chaotyczną zabudową, będącą wynikiem wielu przebudów i modernizacji.

W wyniku działań II wojny światowej, już w jej końcowej fazie, zabudowania elektrowni znacznie ucierpiały – zniszczona (poprzez jej wysadzenie w powietrze) została hala maszyn z turbinami oraz chłodnie kominowe. Wycofujący się Niemcy wywieźli także część maszyn i materiałów. Ocalały m.in.: część kotłowni, komin oraz budynek administracyjny (podłożone ładunki wybuchowe nie wypały). Odbudowa zakładu zakończyła się dopiero w 1946 r. Obiekty produkcyjne wzniesiono na starych fundamentach, według form architektonicznych z dwudziestolecia międzywojennego.

Na przełomie lat 80. i 90. elektrownia powoli zaczęła przechodzić w stan likwidacji. Złomowano niektóre przestarzałe narzędzia, pod znakiem zapytania pozostawało wykorzystanie nieczynnych hal – dużych pustych obiektów

¹⁷ *Ibidem*, s. 133.

w centrum miasta. Dyskutowano różne możliwości ich adaptacji do nowych funkcji.

Pod koniec 2011 r. Stowarzyszenie Architektów Polskich ogłosiło konkurs na opracowanie koncepcji przebudowy Starej Elektrowni na potrzeby miejskiej Galerii Arsenał, a także na zagospodarowania fragmentu bulwaru nad rzeką Białą. Zgłoszono czterdzieści dziewięć projektów polskich i zagranicznych pracowni architektonicznych. Przyznano pierwszą nagrodę w wysokości 40 tys. zł, drugą – w kwocie 20 tys. zł, a także sześć wyróżnień, w tym trzy bez nagród pieniężnych. Ocena jury dotyczyła głównie relacji Galeria Arsenał-miasto (z zagospodarowaniem i ożywieniem terenów położonych nad rzeką) i koncepcji na zachowanie przemysłowego charakteru elektrowni. Wygrał projekt zespołu architektów z pracowni WXCA z Warszawy, który zakłada m.in. wykorzystanie we wnętrzach przemysłowych elementów, wyeksponowanie cegły i elementów metalowych (suwnicy i klatki schodowej), jednocześnie komponując historyczne elementy z nowymi rozwiązaniami. Na zewnątrz koncepcja zakłada m.in. wybudowanie szerokiego pomostu i rampy wzdłuż rzeki Białej, co zapewnić ma przywrócenie jednego z ważniejszych odcinków rzeki miastu.

W sierpniu budynek został przekazany przez gminę Białystok Galerii Arsenał. Jest to placówka miejska, która już kilka lat temu, pomimo braku formalnej własności, wykorzystywała na potrzeby wystawiennicze wnętrza Starej Elektrowni. Na obecnym etapie inwestor poszukuje środków na realizację projektu. Koszt wdrożenia programu (z zagospodarowaniem bulwaru) szacowany jest na 20 mln zł. Jeśli starania o pozyskanie środków pójdą pomyślnie, to prace mają szansę rozpocząć się już w 2014 r.

**Kopalnia Węgla Kamiennego „Gliwice” – „NOWE GLIWICE”
Centrum Edukacji i Biznesu ARL Sp. z o. o.
(www.arl.pl, www.nowegliwice.pl)**

Adres: Gliwice, ul. Bojkowska 37

Data powstania: 1912-14 (rewitalizacja 2005-2009)

Projekt rewitalizacji: MEXEM (Gliwice)

Inwestor: Agencja Rozwoju Lokalnego

Niedaleko od centrum Gliwic zlokalizowany jest kompleks czterech budynków tworzących Centrum Edukacji i Biznesu „NOWE GLIWICE” – trzy z nich, powstałe na początku XX w., należały niegdyś do dawnej Kopalni Węgla Kamiennego „Gliwice”, czwarty jest współczesnym biurowcem, wybudowanym na potrzeby nowej inwestycji. Całość przedsięwzięcia skierowana została na organizację regionalnego ośrodka edukacyjnego oraz stworzenie warunków dla wspierania rozwoju małej i średniej przedsiębiorczości. Projekty zaplanowane w ramach drugiego obszaru przewidują m.in. oferowanie powierzchni biurowej i nieruchomości gruntowych pod działalność gospodarczą, szkolenia, obsługę księgową i ukierunkowaną fachową pomoc dla nowo tworzonych firm.

Historia Kopalni Węgla Kamiennego „Gliwice” sięga 1901 r. Za jej początek uznaje się połączenie szesnastu pól górniczych, których właścicielami byli Wiliam Suermondt i kilkunastu przedsiębiorców z Nadrenii. Kilka lat później, w 1912 r., przystąpiono do eksploatacji obszaru. Wzniesiono maszynownię, cechownię z łaźnią i kotłownią kopalni. Najbardziej charakterystyczne, zachowane do dziś i zaadaptowane do nowych funkcji budynki, powstawały do 1914 r. Zaprojektowane zostały przez tandem niemieckich architektów, kuzynów – Emila i Georga Zillmanów, twórców m.in. części zabudowań kopalni Rozbark w Bytomiu, Kopalni Węgla Kamiennego Sośnica, elektrociepłowni Szombierki, wieży ciśnienia w Katowicach, budynku zarządu kopalni Ferdynand w Katowicach, ale też kościoła św. Anny w Katowicach czy katowickich osiedli Giszowiec i Nikiszowiec. Cechownia (z charakterystyczną trójkondygnacyjną wieżą) i maszynownia kopalni Gliwitzer Grube (niemiecka, przedwojenna nazwa KWK „Gliwice”) są budynkami wymurowanymi z czerwonej cegły, nietynkowanymi. Stojące wzdłuż jednej linii obiekty założone są na planach wydłużonych prostokątów. Nieopodal znajduje się trzeci z zachowanych historycznych gmachów – willa dyrektora. Zapewne w latach 70./80. XX w. w centrum terenu wzniesiono budynek, w którym mieściły się biura dyrekcji.

W 2000 roku kopalnia została zamknięta, a maszyny i ruchome fragmenty wyposażenia usunięto. Przez kilka kolejnych lat na położonym w niedalekiej odległości od centrum miasta obszarze, jak wspomniano powyżej, stały puste, nieużytkowane budynki poprodukcyjne, nieczynne szyby powyciągowe i hałdy. W 2004 r. zatwierdzono uchwałę Rady Miasta w sprawie przystąpienia do opracowania

programu rewitalizacji Gliwic i powołano pełnomocnika ds. rewitalizacji, a już w połowie lutego następnego roku wyłoniono obszary miasta przeznaczone do rewitalizacji. Wśród nich znalazł się też teren zamkniętej Kopalni Węgla Kamiennego „Gliwice”. Główną przesłanką projektu było przekształcanie nieużytkowych terenów przemysłowych w strefę przedsiębiorczości. Wśród bezpośrednich rezultatów inwestycji znalazły się m.in. aktywizacja południowo-wschodniej części miasta – dzięki rekultywacji i zagospodarowaniu terenów pokopalnianych o niebagatelnej powierzchni 15,86 ha, rozwój infrastruktury edukacyjnej, stworzenie nowych miejsc pracy, skojarzenie sektora edukacyjnego z biznesowym, a wszystko przy jednoczesnym zapewnieniu odpowiedniej konserwacji architektury postindustrialnej i w oparciu o tę architekturę. Projekt jest zatem modelowym przykładem rewitalizacji zdegradowanego fragmentu miasta, uwzględniającego wykorzystanie relikwów historycznej zabudowy do nowych funkcji.

Prace ruszyły w maju 2005 r. Na wykonawcę wybrano grecką firmę J&P AVAX S.A. Inwestycja współfinansowana była ze środków Phare SSG 2003 (w kwocie ok. 9,5 mln EUR) oraz ze środków Miasta Gliwice (ok. 4 mln EUR). W dawnej cechowni (powierzchnia 9.042 m²) mieści się teraz zawodowa Gliwicka Wyższa Szkoła Przedsiębiorczości (założona przez Agencję Rozwoju Lokalnego), Dom Współpracy Polsko-Niemieckiej i centrum konferencyjne (z dwiema aulami na ok. trzysta osób i trzema mniejszymi na ok. osiemdziesiąt osób). Na 2. kondygnacji znajduje się tzw. Aula Drewniana, przekryta oryginalnym drewnianym stropem, które w trakcie prac projektowych poddano odpowiedniej konserwacji. (powierzchnia 9.190,21 m²). Dawna maszynownia (zainstalowane były tu urządzenia napędowe do maszyn wyciągowych) wykorzystywana jest obecnie przez inkubator przedsiębiorczości. Przygotowano tu powierzchnie biurowe, magazynowe oraz w pełni wyposażone zaplecze socjalne – wszystko pod potrzeby nowo otwieranej działalności gospodarczej. Tutejsza strefa przedsiębiorczości to dziesięć działek o powierzchni od 30 do 100 m², posiadających pełne uzbrojenie. Do poszczególnych działek poprowadzono wewnętrzne drogi dojazdowe. Od 2010 r. w dawnej maszynowni ma też swoją siedzibę Muzeum Odlewnictwa Artystycznego. Na odwiedzających czekają wystawy stałe (m.in. główna część ekspozycji autorstwa Mirosława Nizio) i czasowe, prezentujące historię lokalnego odlewnictwa artystycznego oraz hutnictwa na Śląsku. Dawna willa

dyrektora kopalni, służąca w okresie powojennym związkowi zawodowemu, to dziś wynajmowany firmom budynek biurowy, o powierzchni użytkowej 714 m².

W trakcie prac nad adaptacją dawnej kopalni do nowych funkcji wyburzono powojenny budynek biurowy dyrekcji, a na jego fundamentach posadowiono nowoczesny gmach do celów dydaktycznych (ok. 2000 m²), przystosowany w pełni do potrzeb osób niepełnosprawnych, wykorzystywany przez Nauczycielskiego Kolegium Języków Obcych (mieści się tu także biblioteka tej placówki). Obiekt został skomunikowany z dawną cechownią łącznikiem ze stali i szkła.

Całość prac projektowych zakończono w 2009 r. Nie będzie z pewnością przesadą stwierdzenie, że Centrum Edukacji i Biznesu „NOWE GLIWICE” wyznaczyło nowy kierunek w rozwoju miasta po wielkich zmianach towarzyszących przejściu Polski na tryby gospodarki wolnorynkowej. Niegdyś miasto hutniczo-kopalniane, zapewniające zatrudnienie mieszkańcom głównie w przemyśle ciężkim, dziś – dzięki szybkiej reakcji władz miasta na nieuchronną metamorfozę społeczno-gospodarczą i sprawnym wykorzystaniu funduszy unijnych, ale także dzięki aktywności i elastyczności samych mieszkańców – Gliwice stają się ośrodkiem innowacji w biznesie i edukacji i – co warto podkreślić – zarówno przy umiejętnym wykorzystaniu cech użytkowych, jak i utrzymaniu i podkreśleniu estetyki reliktyw swojej przemysłowej historii.

Zakończenie

Ochrona i twórcze wykorzystanie dziedzictwa techniki i przemysłu może dziś stać się czynnikiem kształtującym nowy model współczesności, która w trakcie dynamicznych przemian poszukuje nieszablonowych rozwiązań i nowatorskich programów rozwoju. Jeśli w takim ujęciu spojrzymy na istotę naszych rozważań, uzyskamy czynnik kreujący jedną z podstaw polityki zrównoważonego rozwoju. Jego sukces – w kontekście społecznym – zależy od zysków, jakie przyniesie (także w dłuższej perspektywie czasowej) lokalnej społeczności¹⁸. Według słów Andrzeja J. Wójcika z Polskiego Komitetu TICCIH, *przy planowanym wykorzystaniu obiektów poindustrialnych, warto od razu zwrócić uwagę na potencjalne błędy i starać się ich unikać. Właściciele obiektów wierzą, że tam, gdzie istniał przemysł, nadal musi być przemysł, ale nowocześniejszy. Po kilku latach mają tę same kłopoty, spowodowane już przez nowe gałęzie przemysłu. Istnieje także przekonanie, że regiony przemysłowe nie mają żadnych atrakcji turystycznych i nie są „silne kulturalnie”, nie mają czym przyciągać zwiedzających. Co więc należy czynić, aby nie niszczyć historii i obiektów, z którymi związane są pokolenia ludzi? Na pewno nie burzyć i niszczyć obiektów, a środki finansowe, zamiast na wyburzanie [...], powinny być skierowane na renowację i rewaloryzację.*¹⁹ Kiedy natomiast zdamy sobie sprawę z faktu, że relikty przemysłowo-technicznej przeszłości regionów, stanowiące niegdyś bazę tzw. gospodarki planowanej, otaczają nas zewsząd i stanowią nierozwalny element kształtujący historyczne nawarstwienia w strukturze materialnej tkanki miast, być może łatwiej odpowiemy sobie na pytanie: *Po co chronić poprzemysłowe dziedzictwo?* Adaptacja postindustrialnej architektury to nie tylko mrzonka architekta-wizjonera, obsesja ortodoksyjnie nastawionego do zabytkowej substancji historyka sztuki czy kaprys silącego się na oryginalność biznesmena. Nie zrównamy jednym ruchem z ziemią kwartałów poprzemysłowej

¹⁸ A. Tufegdź, *Od rewaloryzacji kopalń do rozwoju zrównoważonego*, w: *Dziedzictwo postindustrialne i jego kulturotwórcza rola*, cz. 2, Materiały konferencji, Warszawa 24-25 czerwca 2010 r., Wałbrzych-Nowa Ruda-Dzierżonów-Świdnia 12-15 października 2010 r., red. S. Januszewski, Warszawa 2010, s. 133.

¹⁹ A. J. Wójcik, *Kopalnia Ćwiczebna Muzeum Miejskiego „Szygarka” w Dąbrowie Górniczej świadectwem górniczego dziedzictwa w Zagłębiu Dąbrowskim*, w: *Dziedzictwo postindustrialne i jego kulturotwórcza rola*, Materiały konferencji, Warszawa 4-5 czerwca 2009 r., red. S. Januszewski, Warszawa 2009, s. 275.

zabudowy Łodzi ani nie zasypimy niezliczonych kopalń Górnego Śląska. Kształtowane przez historię miasta straciłyby swój charakter, a my – ich mieszkańcy – kawałek całkiem przyzwoitego jeszcze kapitału w jego czysto materialnym charakterze. Jak wykazano na przykładach, jest to potencjał, który w nowej odsłonie posłużyć może rozwojowi regionu i kraju – w sensie społecznym i kulturowym, ale także czysto ekonomicznym. Na efekty rewitalizacji przemysłowego dziedzictwa przyjdzie nam zapewne poczekać jeszcze kilka lat. Część (na razie niewielka) omówionych powyżej inwestycji zbiera już pierwsze profity, niektóre borykają się właśnie z codziennymi dla nich problemami – negocjacjami z konserwatorem bądź... z bankiem, inne dopiero startują, ciesząc się z pozyskanych dotacji i pożyczek. Niezależnie od przyszłych rezultatów, dbałość o przemysłowe relikty naszej przeszłości po prostu świadczy o nas – o naszej wrażliwości i szacunku dla zabytku i przeszłości. A jeśli nie podoba nam się wyłącznie idealistyczne podejście do opieki nad artefaktami przeszłości, weźmy pod uwagę fakt, że przy korzystnych wiatrach koniunktury adaptacja starych pofabrycznych murów może nam się po prostu opłacić, i to w czysto komercyjnym wydaniu.

Michał Krasucki (konsultacja Katarzyna Komar-Michalczyk)

*Słów kilka o odlewach
sztukatorskich*

Piotr Grzegorz Mądrach

1. Dekoracje sztukatorskie otaczają nas od wieków

Jednym z podstawowych zadań w ramach konserwacji zabytków architektonicznych jest ochrona lub renowacja wystroju sztukatorskiego. Wyroby wykonane technikami sztukatorskimi od wieków dekorują wnętrza i elewacje budynków, ku uciechu ich właścicieli i turystów. Na zdobienie budowli drogimi i ciężkimi w obróbce materiałami kamiennymi było stać tylko nielicznych, bogatych zleceniodawców. Właściciele wnętrz (i całych budynków) dysponujący skromniejszymi środkami poszukiwali rozwiązań, które dałyby podobne efekty, bez nadwerężania ich zasobów finansowych.

Wszystko zaczęło się od poszukiwania sposobów zespojenia ziaren minerałów (przede wszystkim sypkiego piasku) w celu stworzenia sztucznego kamienia. Zapewne poprzez analizę budowy strukturalnej skał piaszczystych albo wapiennych takie rozwiązanie udało się znaleźć. Początkowo poprzez nasączenie wodą kruszywa kamiennego, co jednak było to mało skuteczne i nietrwałe. Potem przez dodawanie wodnych roztworów: gliny, pyłów wulkanicznych, wapna albo innych mineralnych spoiw. Wapno sprawdziło się najlepiej – dawało trwałe efekty.

Potem powstały cementy i gips, których użycie szeroko rozwinęło sztukę łatwiejszego, tańszego, prawie równie efektownego zdobienia rzeźbiarskiego i architektonicznego. Stosując technologie wykorzystujące jako spoiwo cementy i gipsy, uzyskano także znakomite imitacje materiałów kamiennych.

Zdobienia wykonane technikami sztukatorskimi spotykamy już w starożytnym Egipcie. Niezwykle szeroko rozwinęły się w Cesarstwie Rzymskim. Z biegiem lat i wieków dekoracje sztukatorskie zdobywały coraz większy krąg zwolenników, odbiorców, projektantów i wykonawców. W wiekach średnich sztuka dekoracji podobnych kamiennym nieco upadła na rzecz ciężkich kamiennych, ceglanych i drewnianych elementów budowlanych i dekoracyjnych. Do salonów i na elewacje pałaców, a także do przeciętnych domów, wystrój wykonywany rękami artystów rzeźbiarzy-sztukatorów powrócił w dobie renesansu. Sztuka ta

niebывale rozkwitła w okresie baroku oraz klasycyzmu i funkcjonuje z mniejszym lub większym powodzeniem do czasów obecnych.

Niestety, obecnie ta dziedzina sztuki rzeźbiarskiej i architektonicznej znacząco podupada. Nie docenia się ogromnych wartości kształcenia młodzieży w zakresie artystycznych sztuk budowlanych, szkolnictwo tego typu jest likwidowane. Także współcześni projektanci przyczyniają się do zanikania twórczości rzeźbiarskiej i sztukatorskiej, kierując się częściej w stronę realizacji „zimnych” pudeł ze szkła i metalu, niż z tradycyjnych, naturalnych, mineralnych materiałów, przyjaznych ludzkiemu sercu, oku i ciału.

Sztukatorstwo podtrzymywane jest jedynie dzięki rynkowi prac konserwatorskich oraz stosunkowo niewielkiemu zapotrzebowaniu właścicieli domów i lokali prywatnych. Pracownie sztukatorskie ukryte są w zakamarkach zabudowy miast i skupiają coraz mniej wysokiej klasy fachowców. Dla młodych ludzi nie jest to atrakcyjna działalność zawodowa. Nikt jej nie popularyzuje w odpowiednio szerokim zakresie. Kto jednak szuka, ten znajdzie – w nielicznych funkcjonujących pracowniach sztukatorskich można dziś jeszcze zamówić wszelkiego rodzaju dzieła rzeźbiarskie wykonane tradycyjnymi technikami sztukatorskimi.

Ze względu na rodzaj prac w zawodzie sztukatorskim można wyodrębnić następujące specjalizacje:

- 1) sztukator tynkarz – posiadający umiejętności wykonywania tynków i dekoracji ciągnionych w budynku oraz montażu sztukaterii odlewanej,
- 2) sztukator modelarz – posiadający umiejętności do prac formiersko-odlewniczych,
- 3) sztukator rzeźbiarz – posiadający umiejętności manualnego odtwarzania historycznych form zdobnictwa sztukatorskiego na podstawie istniejących wzorów z danej epoki lub na podstawie rysunków projektowych.

2. Wyroby sztukatorskie

Podstawowy wyrób sztukatorski to odlew z płynnej masy gipsowej. Można także stworzyć sztukaterie z mas wapiennych albo cementowych, a także na bazie żywic syntetycznych. Słyszałem również określenie „sztukaterie drewniane”.

Uznaję je jednak za zdecydowanie błędne sformułowanie. Dekoracje artystyczne lub architektoniczne wykonane z drewna to nie sztukaterie, tylko ozdoby wykonane technikami snycerskimi, popularnie zwane snycerką, czyli rzeźbiarstwem w materiałach drzewnych.

Określenie *sztukatorstwo* definiuje nie tylko wyroby zdobiące wnętrza oraz elewacje budynków, ale również technologie ich wytwarzania. Sztukaterie są wykonywane metodami odlewania w formach albo metodami wyciągania przy pomocy ploterów z szablonami.

Odlewanie lub wyciąganie odbywa się przy użyciu lejących mas mineralnych lub żywicznych.

3. Gips

Nazwa *gips* pochodzi od greckiego wyrazu *gypsos* (γύψος), który podobnie brzmi po łacinie – *gypsum*. Określenie to oznaczało czynność gipsowania. Słowo to stosowano także do określania kredy i cementu. Nazwę *gips* stosuje się w dwóch znaczeniach:

- 1) dla określenia minerału sklasyfikowanego w grupie siarczanów jako uwodniony siarczan wapnia,
- 2) dla określania monomineralnej osadowej skały siarczanowej zbudowanej z minerału o tejże nazwie oraz domieszek anhydrytu, kalcytu i halitu.

3.1. Gips – minerał

Gips należy do szeroko rozpowszechnionych pospolitych minerałów. Tworzy jednoskośne kryształy o gęstości 2,3-2,4 g/cm³ o kształtach tabliczkowatych, słupkowych, igiełkowych. Niektóre z nich posiadają podłużne prążkowania. Często minerał ten klonuje się, tworząc tak zwane jaskółcze ogony.

Występuje w wielorakich postaciach, których dotąd rozpoznano ponad siedemdziesiąt.

W złożach tworzy zbite skupienia o strukturach ziarnistych, grubokrystalicznych, łuskowych, rozetowych, włóknistych, proszkowych. Będąc materiałem

dosyć miękkim i giętkim, wykazuje właściwości plastyczne. Jest minerałem przezroczystym. Łatwo poddaje się krojeniu. Swobodnie rozpuszcza się w wodzie, szczególnie w podwyższonej temperaturze.

Struktura gipsu zawiera niekiedy wtręty różnych minerałów, substancji bitumicznych oraz węglistych. Mogą również występować ziarna kwarcu, które na przykład powodują powstawanie na pustyniach tak zwanych *róż pustynnych*, rzeczywiście posiadających kształt bardzo przypominający mięsisty kwiat róży. Bywa, że minerał ten wykazuje żółtą lub zieloną luminescencję. Odmiany gipsu mają swoje odrębne nazwy, takie jak selenit albo gips włóknisty.

Podstawowym sposobem powstawania gipsu w środowisku naturalnym jest odparowywanie w słonych morzach i jeziorach w temperaturze poniżej 42°C. W wyższej temperaturze w gipsie zachodzi reakcja krystalizacji, w wyniku której tworzy się anhydryt. Gips powstaje także jako produkt uwodnienia anhydrytu, wietrzenia minerałów siarczkowych, a także w wyniku naturalnych zjawisk funkcjonowania roztworów hydrotermalnych. W suchych i gorących strefach klimatycznych występuje w formie zbitych struktur, takich wspomniane powyżej *róże pustyni*. Gips w czystej postaci minerału występuje w towarzystwie anhydrytu, halitu, kalcytu, dolomitu, aragonitu, celestynu, barytu, siarki. W Polsce największe złoża znajdują się w dolinie Nidy, w okolicach Opoczna, Mszczonowa i w Sudetach. Na świecie najbardziej znane złoża gipsu zlokalizowane są w Stanach Zjednoczonych Ameryki, szczególnie w Colorado, Utah, Michigan, Kalifornii, Teksasie, spotykane są w Kanadzie, Meksyku, Chile, Francji, Włoszech, Niemczech, Hiszpanii, Czechach i Rosji.

3.2. Gips – skała

Gips występuje również jako siarczanowa skała osadowa. Jest ona prawie monomineralna. Zaliczana jest do ewaporatów o rozlicznych zabarwieniach: białych, żółtych, różowych, kremowych, brązowych, zielonych, czarnych. W skład skały gipsowej wchodzi gips – jako minerał – a ponadto anhydryt i inne minerały siarczkowe, minerały ilaste, węglany. Tworzy warstwy, soczewy, przeławiczenia geologiczne wśród skał anhydrytowych, skał solnych, skał wapiennych, dolomitów i margli.

Najbardziej popularnymi skałami gipsowymi są:

- 1) alabaster – jest drobnoziarnisty, zbity, dobrze przeświecający, na ogół biały albo lekko zabarwiony,
- 2) gips włóknisty (szpat gipsowy) – występuje w postaci monomineralnej żyły o włóknistej lub przezroczystej strukturze.

Skały gipsowe występują w Polsce analogicznie do minerału, czyli głównie w dolinie Nidy, a ponadto w okolicach Opoczna oraz w Sudetach. W tych miejscach funkcjonuje przemysłowe pozyskiwanie tego surowca.

3.3. Wykorzystanie gipsu

Efektownie sformowane kryształy gipsu są wysoko cenione i poszukiwane przez kolekcjonerów. Największe okazy kolekcjonerskie osiągają wielkość kilku metrów. Gips jako materiał sypki jest od wieków wykorzystywany do tworzenia dzieł sztuk rzeźbiarskich i sztukatorskich. Skały gipsowe, takie jak alabaster, stosowane są w sztukach rzeźbiarskich oraz przy artystycznym i architektonicznym wystroju wnętrz budynków. Gips ma także niezwykle szerokie zastosowanie w budownictwie, przede wszystkim jako gips budowlany. W celu przemysłowego stworzenia sypkiego gipsu budowlanego należy kamień gipsowy wypalić w temperaturze 150-190°C. Powstaje w ten sposób gips półwodny ($\text{CaSO}_4 \cdot \frac{1}{2} \text{H}_2\text{O}$). Pozostałe produkty tego procesu to anhydryt (CaSO_4) oraz zanieczyszczenia ze złoża. Zmielona postać gipsu półwodnego to właśnie gips budowlany. Podczas wypalania następują reakcje tworzenia się gipsu budowlanego, a podczas wiązania pod wpływem wody reakcje odwrotne. Obrazuje to następujący zapis procesu chemicznego: $2(\text{CaSO}_4 \cdot 2\text{H}_2\text{O}) \rightarrow 2\text{CaSO}_4 \cdot \text{H}_2\text{O} + 3\text{H}_2\text{O} \uparrow$.

W zależności od zawartości składu i sposobu produkcji otrzymuje się różniące się od siebie właściwościami odmiany gipsu. Najczęściej spotykane rodzaje to: gips budowlany (zwykły), gips szpachlowy (wolniej wiążący), gips tynkarski (do agregatów tynkarskich), gips modelarski, gips sztukatorski, gips ceramiczny, gips proteptyczny. Gipsy te różnią się przede wszystkim czasem wiązania oraz stopniem zmielenia.

Wiązanie zmielonego gipsu polega na jego ponownym połączeniu z wodą i przejściu w gips dwuwodny. W tym procesie następuje jego częściowa

rekrystalizacja, a tym samym stwardnienie. Jakość wyrobu wykonanego z gipsu zależy od dokładności wymieszania z wodą. Woda niezwiązana chemicznie wyparowuje, pozostawiając puste pory i osłabiając strukturę finalnego wyrobu.

W trakcie przygotowywania zaprawy gipsowej należy starannie odmierzyć ilość potrzebnej wody i równomiernie wsypać proszek gipsowy.

Podczas procesu wiązania gipsu zachodzi reakcja egzotermiczna, co powoduje wydzielanie się około 30 kcal/kg ciepła. W tym też czasie masa gipsowa zwiększa swoją objętość o ponad 1%. Trzeba pamiętać o tym, wypełniając na przykład pustki w konstrukcjach budowlanych. Wypełnienie ich płynnym gipsem w trakcie procesu wiązania spowoduje rozsadzenie takiej pustki. Znane są przypadki katastrof budowlanych spowodowanych tym procesem.

Po zakończeniu podstawowego wiązania masy gipsowej następuje czas utwardzania. Pełną wytrzymałość odlew gipsowy uzyskuje po całkowitym wyschnięciu i odparowaniu wody. Jednak trzeba mieć na uwadze, że gips jest materiałem chłoniącym wilgoć, czyli higroskopijnym, a nawet rozpuszczającym się w wodzie w ilości 2,4 g/l. Pod wpływem wilgoci wytrzymałość mechaniczna materiału gipsowego znacząco spada. Dlatego trzeba pamiętać o tym, aby gipsowe elementy narażone na kontakt z wilgocią były bardzo solidnie zabezpieczone hydrofobowo.

W budownictwie najczęściej spotykamy się z następującym zastosowaniem materiału gipsowego:

- do nakładania tynków wewnętrznych,
- do wykonywania gładzi tynkarskich,
- do ozdobnych sztukatorskich detali rzeźbiarskich i architektonicznych,
- do wykonywania wypraw szlachejnych, jak sztablatury i stiuki,
- do produkcji ściennych i sufitowych płyt gipsowo-kartonowych,
- do wykonywania posadzek albo podkładów pod posadzki,
- do produkcji pustaków lub bloczków budowlanych służących do wznoszenia ścian budynków.

Istnieje również kamień gipsowy, który powoduje szkodliwe efekty. Szczególnie w trakcie gromadzenia się w kotłach parowych. Dotyczy to głównie kotłów wypełnianych wodą słoną. Kamień kotłowy intensywnie wytwarza się w temperaturze powyżej 120°C i przy ciśnieniu 0,175 MPa. Kamień kotłowy powstały z gipsu jest niezwykle trudny do usunięcia. W kotłach okrętowych napełnianych

słoną morską wodą tak regulowano ciśnienie, aby nie przekraczało 0,175 MPa. Pozwalało to uniknąć osadzania się kamienia na wewnętrznych powierzchniach kotłów. Należy przy tym dodać, że gips w kontakcie z żelazem bardzo szybko przyspiesza jego korozję. Dlatego do zbrojenia, łączenia i kotwienia wyrobów gipsowych należy stosować elementy nieulegające procesom korozyjnym.

Nawet najmniejsze ilości gipsu bardzo negatywnie wpływają na wytwarzanie wyrobów ceramicznych. Podczas wypalania z gliny ceramicznej pod wpływem temperatury następuje przetworzenie gipsu w anhydryt. Ten ostatni chłonie wodę powoli, ale po wbudowaniu takiego wadliwego elementu ceramicznego (na przykład cegły) w budynek w miejsce narażone na wilgoć po pewnym czasie anhydryt przechodzi w gips, który w procesie wiązania rozszerza się i rozsadza element ceramiczny. Wilgoć penetruje dalej i migruje po strukturze budowli, rozspajając kolejne jej fragmenty. Gips jest podstawowym, bardzo miłym w użyciu, ekologicznym materiałem do wykonywania ozdób przestrzennych. Jest także dosyć trwałym materiałem budowlanym. Kilkanaście lat temu propagowano nawet budowanie domów z bloczków wykonanych z gipsu. Sporo takich małych domów powstało. Jednak brak ufności w trwałość tego typu materiału budowlanego spowodowała zanik owej produkcji.

Naturalny gips we wszystkich swych postaciach był stosowany od zarania cywilizacji dzięki jego dostępności, łatwości obróbki i przetwarzania oraz niskiej cenie. Był także ceniony ze względu na swą niezaprzeczalną urodę, satynową powierzchnię i miły w odbiorze kolor. Do dnia dzisiejszego gips w sztukach pięknych nic nie stracił ze swego znaczenia i na swej popularności. Wykorzystanie jego najlepszych odmian do celów artystycznych jest ciągle jak najbardziej uzasadnione i niezwykle praktyczne. Jest to materiał, którego zakres stosowania we współczesnym budownictwie powinno się i można jeszcze znacznie rozszerzyć (przede wszystkim w projektowaniu architektonicznym i artystycznym), m.in. dlatego, że gips występuje nie tylko jako proszek do mieszania z wodą, ale również jako dosyć twarda skała mineralna. Skały gipsowe o jednorodnej, drobno-kryształicznej, pięknej strukturze stosowano od wieków i warto stosować nadal jako dekoracyjny materiał rzeźbiarski i architektoniczny.

Odmiany bardzo czyste, prześwitujące, takie jak alabaster i selenit, stosowano jako materiał rzeźbiarski, do wyrobu drobnych przedmiotów dekoracyjnych, a

w cienkich płytkach nawet jako szyby w oknach. Mineral gipsowy używany jest również do produkcji gipsu rzeźbiarskiego wysokiej jakości. Najszerszej stosowany jest gips palony półwodny, jako spoiwo mineralne zarówno w zaprawach budowlanych, wyprawach wewnętrznych, stiukach, sztukateriach, sztablaturach, oraz jako materiał rzeźbiarski.

Pewne zastosowanie znalazł także gips typu jastrychowego, szczególnie na posadzkach i jako płyty dekoracyjne. Stosuje się również gips palony, gaszony nadmiarem wody, głównie w zaprawach w malarstwie sztalugowym. Używanie tego materiału ma również głębokie uzasadnienie ekonomiczne.

Gips poza obszarami twórczości artystycznej i sztuki budowlanej ma również inne zastosowanie. Jest wciąż niezastąpiony w służbie zdrowia przy sporządzaniu bandaży w chirurgii urazowej. Ten sposób leczenia urazów kończyn dotarł do nas z krajów arabskich w wiekach średnich. Produkt stosowany jest też w przemyśle ceramicznym i hutniczym. Służy także do produkcji kwasu siarkowego oraz nawozów sztucznych.

3.4. Produkcja gipsu

W celu uzyskania cennego dla nas białego proszku – gipsu – kamień zawierający ten minerał należy wypalić w temperaturze 150-190°C. Otrzymamy produkt to przed wszystkim gips półwodny $\text{CaSO}_4 \cdot 0.5\text{H}_2\text{O}$. Resztę tworzy gips bezwodny zwany anhydrytem CaSO_4 oraz zanieczyszczenia mineralne. W wyniku tego wypalania powstaje po zmieleniu gips budowlany.

W zależności od zawartości składu skał oraz sposobu produkcji otrzymuje się kilka odmian gipsu różniących się właściwościami. Najczęściej spotykane to gips budowlany, szpachlowy, tynkarski, ceramiczny, alabastrowy, dentystryczny. Różnią się one czasem wiązania, stopniem zmielenia, czystością struktury oraz stopniem utwardzenia po związaniu.

3.5. Technika wykonywania odlewów z gipsu

Wiązanie gipsu polega na jego ponownym połączeniu się z wodą i przejściu w gips dwuwodny – uwodniony siarczan wapnia. Jakość finalnego wyroby

gipsowego zależy od precyzji wymieszania proszku z wodą i od zastosowania odpowiedniej ilości wody.

Szczególnie ważne jest pozbowienie takiej mieszaniny wszelkich pęcherzyków powietrza oraz nadmiernej ilości wody. Woda niezwiązana chemicznie odparowuje, pozostawiając po sobie puste kratery i pustki wewnętrzne. Element źle odlany, wypełniony powietrzem, jest osłabiony strukturalnie i uniemożliwia precyzyjną obróbkę odlanego elementu.

W praktyce należy starannie odmierzyć ilość potrzebnej do odlewu wody i równomiernie wsypywać proszek gipsowy, aby wypełnić naczynie zawiesiną zbliżoną do konsystencji śmietany.

Proces wiązania gipsu jest także procesem termicznym, powiązany ze znacznym wydzielaniem ciepła – około 30 kcal/kg. Masa gipsowa zwiększa także dosyć wyraźnie swoją objętość. Po wystygnięciu, czyli zakończeniu procesu wiązania, następuje proces twardnienia wraz z procesem wysychania. Wykonany z gipsu produkt uzyskuje pełną wytrzymałość po całkowitym wyschnięciu.

Wyrób gipsowy jest materiałem silnie higroskopijnym, czyli chłującym wilgoć i rozpuszczającym się w wodzie. Pod wpływem działania wody wytrzymałość struktury elementu gipsowego znacznie spada. W związku z tym elementy gipsowe należy bardzo starannie zabezpieczać przed działaniem wilgoci poprzez impregnację środkami hydrofobowymi.

3.6. Zastosowanie

Gips, po dokonaniu odpowiedniego wyboru jego rodzaju, można wykorzystać do produkcji elementów ozdobnych, elementów budowlanych, jako wprawy naścienne ozdobne i wyrównawcze oraz w procesach technologicznych. Z gipsu można wykonać:

- 1) gładzie tynkarskie,
- 2) tynki ozdobne,
- 3) sztablatury,
- 4) polerowane stiuki imitujące marmury,
- 5) ozdobne sztukaterie ciągnione,
- 6) ozdobne sztukaterie odlewane,

- 7) elementy architektoniczne,
- 8) płaskorzeźbione dzieła sztuki rzeźbiarskiej,
- 9) pełnoplastyczne dzieła sztuki rzeźbiarskiej,
- 10) ścianki działowe,
- 11) płyty gipsowo-kartonowe,
- 12) posadzki wylewane,
- 13) wykładziny podłogowe,
- 14) formy odlewnicze sztukatorskie i ceramiczne.

3.7. Gips jest materiałem ekologicznym

Elementy gipsowe tworzą przyjazny mikroklimat w pomieszczeniach mieszkalnych. Rozwinięta struktura makroporów w materiale gipsowym powoduje pozytywną regulację wilgotności pomieszczeń. Suchość i ciepło gipsu dają przyjazne odczuwanie temperatury i lepsze samopoczucie oraz korzystny wpływ na stan zdrowotny.

3.8. Charakterystyka gipsu

Układ krystalograficzny: jednoskośny.

Twardość w skali Mohsa: 2,3-2,4.

Łupliwość: doskonała jednokierunkowa.

Rysa: biała.

Przełam: blaszkowy.

Pokrój: tabliczkowy, rzadziej słupkowy.

Gęstość: 2,31 do 2,33 g/cm³.

Barwa: na ogół bezbarwny (ale może mieć różne zabarwienia: białe, szare, różowe, miodowo-żółte).

Połysk: szklisty, perłowy, jedwabisty.

4. Historia zastosowania gipsu w sztuce i budownictwie

Badania archeologiczne wykazały, że najstarsze zastosowanie naturalnego gipsu miało miejsce około 9000 r. p.n.e. w Anatolii (dzisiaj jest to obszar Turcji). W Egipcie dynastycznym notujemy najstarsze zastosowania gipsu palonego w latach 5000-3400 p.n.e. Stosowano go obok mułu nilowego jako zaprawę zastosowaną w budowie sfinksów oraz wyprawy ścian i posadzek w grobowcach (m.in. w grobowcu faraona Tutanchamona). W zaprawach egipskich gips był słabo i nierównomiernie wyprażony, prawdopodobnie w piecach garncarskich albo w najprostszych ogniskach, często z domieszkami kalcytu i piasku, będącymi zanieczyszczeniami surowca. W Mezopotamii, Babilonie oraz Asyrii naturalny kamień gipsowy stosowano jako materiał budowlany, a gips sproszkowany na wyprawy wewnętrzne i zewnętrzne. Stosowano także metodę ozdabiania ścian poprzez wgniatanie kawałków kolorowych minerałów w świeżą wyprawę gipsową na ścianach w celu stworzenia geometrycznych ornamentów. W Grecji w Mykenach i na Krecie w pałacu Knossos, w okresie 2000-1400 p.n.e., kamień gipsowy stosowano jako wykładzinę posadzek oraz do licowania ścian. W starożytnym Rzymie w III w. p.n.e. stosowano gipsowe wyprawy wewnętrzne. Były to już bardzo dekoracyjne stiukowe wyprawy ścian, sztablatury oraz dekoracje rzeźbiarskie.

W Azji Środkowej używano palonego gipsu z naturalnymi domieszkami gliny oraz związków żelaza zwanego ranczem. Stosowano go do wypraw wewnętrznych i zewnętrznych oraz do wykonywania dekoracji rzeźbiarskich. Do dnia dzisiejszego jest stosowany przez wielu wykonawców.

W Europie na przełomie V i VI w., po wiekach zastoju, dokonano się ponowne odkrycie gipsu palonego. W okresie od X do XII w. stosowano zaprawy gipsowe jako materiał budowlany w formie czystej lub jako mieszaniny z wapnem oraz domieszkami piasku albo pyłu ceglanego. W wielu budowlach Paryża z tego okresu użyto zapraw gipsowych, w Polsce m.in. na Wawelu i w kościele Najświętszej Marii Panny w Krakowie.

W budowlach gotyckich XIII-XIV w. w różnych krajach w różny sposób wykorzystywano gips. Niemcy używali gipsu do zapraw wiążących, wypraw tynkarskich i na posadzki. W Italii kładziono gipsowe gładzie na kamiennych ścianach

oraz podłoża pod freski. W Anglii wyprawiano gipsem ściany i wykonywano dekoracje architektoniczne, co możemy zobaczyć na przykład w pałacu w Windsorze. Gips typu jastrychowego stosowano do wykonywania posadzek oraz płyt dekoracyjnych. W Polsce takie płyty znajdują się w kolegiacie w Wiślicy oraz katedrze w Gnieźnie. W dobie renesansu przypomniano sobie o sztablaturach, polerowanych wyprawach stiukowych, sztukateriach rzeźbiarskich, sztukateriach architektonicznych. Gips nadal stosowano do zapraw w malarstwie sztalugowym i ściennym. Sztuka sztukatorska odżyła, głównie w Italii, Hiszpanii i Francji.

Epoka baroku i klasycyzmu rozbuchały rzeźbiarską i architektoniczną twórczość sztukatorską. Powstały niezwykle bogate, wspaniale rozrzeźbione dekoracje wnętrz i elewacji. Powstały piękne dekoracje stiukowe i sztablaturowe. Nastąpiła masowa produkcja elementów dekoracyjnych i doskonałych wypraw wewnętrznych. Sztukatorstwo rozwinęło się do niespotykanych dotąd rozmiarów. Był to szczytowy okres rozkwitu tej dziedziny sztuki zdobniczej.

Twórczość sztukatorska jest do dzisiaj wspaniałą dziedziną twórczości oraz zdobnictwa rzeźbiarskiego i architektonicznego, niestety, traktowaną bardzo po macoszemu.

Obecnie spoiwa i wyroby gipsowe znajdują bardzo szerokie zastosowanie w wielu dziedzinach gospodarki światowej. Szczególnie przydatne i cenione są naturalne spoiwa gipsowe w budownictwie, ceramice, odlewnictwie, chemii i medycynie. Wykonawstwo w materiałach gipsowych, poprzez szybkość realizacji oraz uniwersalne możliwości, powoduje ekonomiczną atrakcyjność produktów z gipsu, co jest szczególnie ważne w budownictwie mieszkaniowym i biurowym. Producenci działający na rynku krajowym zgodnie stwierdzają, że dopiero w ostatniej dekadzie nastąpiło wyraźne ożywienie w zastosowaniu wyrobów gipsowych. Obserwujemy znaczną dynamikę rozwoju takiej produkcji, przy przecięz nienajlepszej koniunkturze na rynku budowlanym.

Pomimo intensywnego nadrabiania zaległości, nadal nasz kraj jest daleko pod względem wskaźnika zużycia gipsu, liczonego na jednego mieszkańca. Opinia ta jest wynikiem porównania do takowego zużycia w krajach, które od dawna doceniły walory wyrobów gipsowych takich jak Kanada, Francja, Niemcy, Włochy, Hiszpania, Stany Zjednoczone. Obserwuje się tam stale wzrastające zainteresowanie materiałami oraz produktami gipsowymi w tworzeniu architektury

i budownictwie. Zwraca się uwagę przede wszystkim na walory zdrowotne materiału, estetyczne, a także na własności termoizolacyjne i małą energochłonność produkcji w stosunku do innych materiałów wiążących.

W budownictwie światowym ukształtował się jeden dominujący strategicznie kierunek stosowania wyrobów gipsowych – jako materiałów wykończeniowych do prac wewnątrz pomieszczeń. Ogólne kierunki zastosowania w budownictwie kształtują się następująco:

- podział wewnętrzny pomieszczeń – ścianki działowe,
- suche lub mokre tynki gipsowe wewnętrzne,
- sztablatury, gładzie gipsowe,
- lekkie sufity podwieszane,
- sztukateryjne elementy dekoracyjne,
- podkłady podłogowe – suche jastrychy,
- stropy gipsowe (kierunek marginalny),
- pustaki gipsowe (kierunek marginalny).

Obok zastosowań w budownictwie, gips (w postaci nieprzetworzonej), stosowany jest szeroko w produkcji cementu jako regulator czasu wiązania. Jak wspomniano, gips w postaci wysoko przetworzonej jest stosowany w ceramice, odlewnictwie, górnictwie, medycynie (stomatologii, chirurgii), konserwacji zabytków oraz wielu innych dziedzinach. Profil produkcji i zastosowań gipsu oraz wyrobów gipsowych jest w Polsce zbliżony do profilu produkcji krajów o długoletnich tradycjach.

5. Inne techniki zdobienia z wykorzystaniem gipsu

5.1. Stiuki gipsowe

Tradycyjne stiuki gipsowe są to szlachetne wyprawy o bardzo drobnoziarnistej strukturze, które po całkowitym stwardnieniu oraz odpowiedniej obróbce mechanicznej i chemicznej mają twardą, gładką i lśniącą powierzchnię, naśladującą polerowany naturalny kamień. Przy użyciu techniki stiuku gipsowego najczęściej imitowane są powierzchnie marmurów, dlatego stiuki często są nazywane

sztucznym marmurem. Jak opisano powyżej, stiuki wykonywano już w starożytności. Witruwiusz w swym traktacie *O architekturze ksiąg dziesięć* opisał sposób wykonania stiuku z zaprawy wapiennej z dodatkiem proszku marmurowego. Zaprawę taką nakładano w trzech warstwach na podkład z trójwarstwowego tynku wapiennego, z zagęszczeniem zaprawy stiukowej przez ubijanie pałkami. Następnie powierzchnię poddawano wygładzaniu i polerowaniu.

Obecnie rozróżnia się w praktyce dwa zasadnicze rodzaje stiuków:

1. tradycyjny stiuk gipsowy,
2. stiuk wapienny, zwany *stucco-lustro* albo *stiuk wenecki*

Stiuk wenecki wykonywany jest na bazie wapna i można go zastosować na elewacji budynku. Stiuk gipsowy jest mniej trwały i do stosowania wystroju elewacji nie nadaje się. Stiuk gipsowy wykonuje się z modyfikowanego gipsu alabastrowego albo gipsu podwójnie wypalanego, tzw. gipsu alunowego – gipsu marmurowego – o wysokiej twardości i wytrzymałości, z dodatkiem naturalnych pigmentów barwiących.

5.2. Sztukaterie gipsowe

Sztukaterie gipsowe to dekoracyjne elementy budowlane rzeźbione, odlewane lub ciągnięte, zazwyczaj z gipsu modelowego. Po wysuszeniu mocowane są do ścian lub sufitów poprzez klejenie i kotwienie. Sztukaterie są modelowane na podstawie projektów architektonicznych lub artystycznych. Dekoracje sztukatorskie szczególnie chętnie stosowane były w architekturze wnętrz krajów śródziemnomorskich, skąd przenikały na północ i wschód Europy. W wielu podziwianych dziś zabytkach stanowią trwałe elementy decydujące o stylu, charakterze i randze artystycznej obiektu. Gipsowe profile, narożniki, rozety ozdobne, kolumny, łuki, wielopoziomowe sufity i inne zestawy dekoracyjne to szeroka gama stylowa ponadczasowych form, które w harmonijny sposób dookreślają każde wnętrze i każdą elewację. Nadają one budynkom estetyczny i reprezentacyjny wygląd.

Obecnie produkowane elementy sztukaterii elewacyjnych wykonuje się ze specjalnej, twardej odmiany polistyrenu expandowanego z dodatkiem

odpowiednich mas zabezpieczających, np. polimerowo-kwarcowych lub innych żywicznych mieszanek wodoodpornych. Takie technologie zapewniają należyłą trwałość oraz odporność na trudne warunki atmosferyczne. Dzięki nowoczesnym technologiom produkcji nowoczesnymi sztukateriami można cieszyć się przez długie lata. Sztukaterie takie mają na ogół mniej precyzyjne odwzorowanie szczegółów oraz dużo mniejszy wybór wzorów.

5.3. Sztablatura gipsowa

We współczesnym budownictwie, gdzie aranżacje pomieszczeń są ważnym elementem reprezentacyjnym i marketingowym, powraca się coraz częściej do wykonywania sztablatury. W uproszczeniu jest to gładź gipsowa bardzo wysokiej jakości. Różni się jedynie tym, że powierzchnia sztablatury jest doprowadzona do satynowego połysku. Sztablaturę wykonuje się wewnątrz suchych pomieszczeń z gipsu modelowego, poprzez równomierne nakładanie pacą stalową zaprawy z gipsu modelowego i mleczka wapiennego, w warstwie do około 2 mm. Następnie wykonuje się staranne wyrównanie i wygładzenie powierzchni, potem cyklizowanie i zacieranie metalową pacą, aż do uzyskania bardzo równej, szczelnej, gładkiej powierzchni. Dobrze wykonana sztablatura ma lustrzaną, bardzo gładką powierzchnię, z widocznym połyskiem. Wymagania jakościowe dla sztablatury są takie jak dla zwykłych tynków doborowych IV kategorii.

6. Walory wyrobów gipsowych wyprodukowanych na bazie naturalnego kamienia gipsowego

6.1. Czystość ekologiczna

Wyroby gipsowe są produkowane na bazie naturalnego kamienia gipsowego, pozyskiwanego z odkrywkowej kopalni gipsu, nie zawierają żadnych szkodliwych związków chemicznych, są czyste ekologicznie oraz przyjazne dla człowieka.

6.2. Szybkość wykonywania sztukaterii

Zaprawy gipsowe odznaczają się optymalnym czasem obróbki dostosowanym do określonych czynności wykonawczych, mają duży przyrost wytrzymałości w krótkim czasie, pozwalają na szybkie przechodzenie do następnych etapów technologicznych, a zatem szybkie wykonawstwo prac wykończeniowych.

6.3. Dobra izolacyjność cieplna i dźwiękochłonna

Wyroby gipsowe cechuje niewielki stopień przewodności cieplnej oraz wysoka przepuszczalność pary wodnej, co korzystnie wpływa na termoizolację pomieszczeń. Duża gęstość pozorna daje dobrą izolacyjność akustyczną.

6.4. Wystarczająca wytrzymałość

Wyroby gipsowe z natury nie są materiałami konstrukcyjnymi, uzyskiwane parametry wytrzymałościowe na zginanie >4 MPa i na ściskanie >6 MPa dla prac wykończeniowych są z nawiązką wystarczające.

6.5. Niepalność

Wyroby gipsowe poprzez zawartość wody krystalizacyjnej i porowatość struktury są materiałami niepalnymi, ognioochronnymi. Cząsteczki wody pod działaniem wysokiej temperatury przechodzą w parę wodną, a proces ten w dość znaczny sposób spowalnia nagrzewanie się na przykład tynku gipsowego i elementów konstrukcyjnych budynku.

7. Wykonywanie modeli sztukatorskich

Modelowanie w sztukatorstwie jest umiejętnością wymagającą najwyższych kwalifikacji połączonych z manualnymi zdolnościami rzeźbiarskimi, wyobraźnią przestrzenną oraz znajomością stylów historycznych i form architektonicznych.

Model sztukatorski, który zawsze jest pierwszym etapem realizowania wystroju budynku, jest wykonywany na ogół z rysunków architektonicznych albo szkiców artystycznych. Bardzo rzadko zdarza się przygotowywanie modelu na podstawie istniejącego wzorca, przedmiotu lub elementu architektonicznego.

Do sytuacji wyjątkowych należy wykonywanie odlewów ze starych form sztukatorskich, choć w starych zamkach, pałacach lub muzeach zdarza się odnaleźć pierwotne formy odlewnicze. Są to na ogół formy gipsowe, tak zwane klinowe, które składają się z klocków od wewnętrznej strony tworzących po złożeniu powierzchnię odlewanej elementu, klinujących się bokami (stąd nazwa) i scalonych w jedną formę poprzez ogarniającą je kapę. Wszystkie elementy są wykonane z gipsu i pokryte wgłębnie szelakiem, aby łatwo dawało się je rozbić. Takie formy można spotkać już tylko w obiektach muzealnych, w starych pracowniach sztukatorskich albo w ośrodkach nauczających tej sztuki. We współczesnej produkcji sztukatorskiej form klinowych nie stosuje się, ponieważ jest to technika bardzo trudna w wykonywaniu, obsłudze i utrzymaniu. Ponadto forma szybko ulega zużyciu.

Wróćmy do modelowania, bo o współczesnych formach będzie mowa w następnym rozdziale. Modele elementów architektonicznych i rzeźbiarskich do odlewów sztukatorskich wykonuje się z albo z mas plastycznych, jak glina czy plastelina, albo poprzez rzeźbienie metodą narzutową w masie gipsowej. Wykonywanie modeli z gipsu jest szybsze i wygodniejsze, bo od razu powstaje model w takim kształcie, jaki ma mieć produkt finalny. Modele gliniane i plastelinowe często trzeba jeszcze cyzelować na etapie wykonywania formy, gdyż miękkie materiały do modelowania nie dają ostrości rysunku rzeźbiarskiego.

Można też wykonywać modele z drewna lub innych materiałów, pozwalające na prawidłowe oddanie idei projektowanego elementu. Ważne jest także, aby przy modelowaniu kolor opracowywanego wzorca była zbliżony do koloru, jaki ten element będzie miał po zamontowaniu w budynku. Ta zasada pozwala na odpowiednie ułożenie światłocieni.

Aby skuteczniej oddać ideę przekazaną w projekcie, powinien być on przygotowany w skali 1:1 lub w jak największej skali, która pozwoli na odpowiednie odwzorowanie wymiarów. Przy takim sposobie działania niezbędne są stałe konsultacje projektanta z wykonawcą modelu.

Modele sztukatorskie wykonuje się kilkoma technikami:

- 1) techniki rzeźbiarskie – polegające na modelowaniu w materiale plastycznym (głina, plastelina, masa gipsowa itp.) lub na wycinaniu w materiale twardym (blok gipsowy, drewno),
- 2) poprzez wyciąganie na stole sztukatorskim – polegające na nakładaniu masy gipsowej na stole i formowanie jej w wyniku przeciągania szablonu z wzorem kształtu elementu sztukatorskiego,
- 3) kombinowane – łączące powyżej wymienione sposoby w trakcie wykonywania jednego modelu.

Model rzeźbiarski może być wykonany z materiałów mało trwałych, jako że służy wyłącznie do stworzenia jednego przestrzennego elementu dekoracyjnego w celu stwierdzenia, czy jego kształt jest prawidłowy, a następnie do wykonania formy odlewniczej.

Wykonywanie modeli ciągniętych jest stosowane przede wszystkim przy tworzeniu fragmentów dużego modelu. Wyciąganie bowiem, które jest używane przede wszystkim do wykonywania ozdobnych profili gzymsów, pilastrów lub listew, jest działaniem powodującym powstanie gotowego produktu. Nie ma więc potrzeby wykonywania modelu profilowanej listwy, pilastra albo gzymsu.

Modele wykonane technikami kombinowanymi skupiają w sobie elementy wykonane wszelakimi dostępnymi metodami prowadzącymi do osiągnięcia pożądanego efektu.

8. Wykonywanie form sztukatorskich

Forma do wykonywania odlewów sztukatorskich jest negatywem modelu. Służy do wielokrotnego powielania elementów dekoracji sztukatorskich w celu wypełnienia nimi elewacji lub pomieszczeń dekorowanego budynku. Obecnie tworzone formy sztukatorskie są na ogół tak przygotowane, aby móc w nich stosować różnego rodzaju mineralne lub żywiczone materiały odlewnicze.

Mogą to być tradycyjne zaprawy gipsowe, zaprawy cementowe, masy z żywic syntetycznych, które – precyzyjnie wypełniając wszystkie zakamarki formy – po związaniu stworzą sztukatorski element ozdobny. Przy bardzo dobrej jakości

współczesnych sztukatorskich form odlewniczych można w nich wykonać nawet setki odlewów.

Rozróżniamy kilka rodzajów form i technologii ich wykonywania:

- 1) formy elastyczne – wykonane z materiałów płynnych, które po związaniu utrzymują elastyczność; formy takie dawniej wykonywano z naturalnego kleju glutynowego, żelatyny, a obecnie najczęściej kauczuku silikonowego. Pierwsze dwa rodzaje tych form nadają się do modeli o stosunkowo płaskich kształtach. Natomiast formy z kauczuku silikonowego mogą służyć do realizowania najbardziej wyszukanych kształtów rzeźbiarskich, z doskonałą wiernością je odtwarzając. Produkty silikonowe do wykonywania form odlewniczych są ciągle doskonałone. Wystarczy dodać, że są stosowane nawet do wielokrotnych odlewów metalowych, w tym żeliwnych. Formy tego typu przy niewielkiej wielkości mają właściwości samoutrzymywania się. Przy dużych elementach trzeba natomiast wykonywać płaszcz usztywniający (kapę). Taki płaszcz na ogół robi się z gipsu. Można też wykonać go z odpowiednio uformowanego laminatu, czyli maty szklanej nasączonej i usztywnionej przy użyciu żywicy epoksydowej.
- 2) formy sztywne – do odlewów płaskich, na przykład medalionów, plakiety itp., wykonane z gipsu, żywic syntetycznych, a nawet blach metalowych,
- 3) formy tracone – wykorzystywane do jednorazowych odlewów, które – wykonane z materiałów nietrwałych, jak glina, plastelina, wosk – pomagają na przykład przy kopiowaniu istniejącego na historycznym budynku elementu sztukatorskiego.

Poszczególne elementy form odlewniczych należy bardzo dobrze wzmocnić i zabezpieczyć przed działaniem wilgoci. Dotyczy to szczególnie elementów wykonanych z materiałów mineralnych (gipsu, cementu). Formy i elementy wykonane z żywic syntetycznych nie wymagają takiego zabezpieczenia. Do zabezpieczenia elementów mineralnych od wieków stosuje się szelak rozpuszczony w spirytusie. Odpowiednia konsystencja tego preparatu powoduje wzmocnienie warstw przypowierzchniowych elementów z mas mineralnych oraz zabezpieczenie hydrofobowe. Szelak do lat współczesnych, czasów szerokiej gamy preparatów chemicznych, stosowano do gruntowania i zabezpieczania sztukaterii montowanych we wnętrzach i na elewacjach budynków. Obecnie istnieje duża różnorodność produktów

chemicznych służących do gruntowania, wzmacniania i hydrofobiozowania budowlanych materiałów mineralnych. Aby forma dobrze i wielokrotnie służyła, należy ją przed waniem masy odlewniczej bardzo starannie wysmarować odpowiednio dobranym preparatem tłuszczowym. Powłoka izolacyjna powinna stworzyć na negatywowej powierzchni formy film, który musi odizolować powierzchnię elementów formy od materiału odlewniczego. Jednocześnie film ten musi być tak cienki, aby w żaden sposób nie został zafalszowany rysunek rzeźbiarski odlewanego elementu. Do wykonywania powłoki izolacyjnej stosuje się różnego rodzaju środki: mydła, woski, stearynę, wazelinę, oleje silnikowe, tłuszcze roślinne lub zwierzęce. Jednak najlepsze pasty służące do wykonywania powłok izolacyjnych tworzone są samodzielnie przez sztukatorów – po latach doświadczeń i prób.

9. Wykonywanie odlewów gipsowych

Odlewy sztukatorskie wykonuje się przy użyciu różnych materiałów, które ze stanu płynnego lub plastycznego przechodzą w stosunkowo krótkim czasie, w wyniku reakcji chemicznych, w stan stały. Do tych materiałów należą między innymi: masa gipsowa, zaprawa stiukowa, zaprawy wapienne, zaprawy cementowe, mieszanki cementowo-kamiennie (lastryko), beton, masy na bazie żywic syntetycznych. Najbardziej popularne są oczywiście odlewy z mas gipsowych. Odlewy z gipsu możemy wykonać w każdej z powyżej opisanych form.

Zaprawą gipsową nazywamy rozmieszany w wodzie gips. Proces nabierania przez gips w stanie sproszkowanym wody nazywamy hydratacją. Skutkiem tego procesu jest powstanie gipsu dwuwodnego z gipsu półwodnego. W czasie trwania tej reakcji chemicznej podnosi się temperatura masy gipsowej nawet do 35°C oraz zwiększa objętość o ponad 1%. Efekt zwiększania objętości można zmniejszyć poprzez dodanie kleju. Przebieg hydratacji gipsu jest związany z czasem utwardzania się zaprawy gipsowej. Czas ten jest różny dla poszczególnych rodzajów gipsu, ma to miejsce w wyniku odmiennych warunków atmosferycznych panujących w otoczeniu, w którym przebiega proces. Niezwykle ważne jest posiadanie wiedzy i wycucia dotyczących czasu wiązania gipsu. Od tego zależy pomyślny tok realizacji prac z użyciem zapraw gipsowych. Początek wiązania ma

miejsce wtedy, gdy po naruszeniu powierzchni gipsu ostrym narzędziem, krawędzie nacięcia nie zlewają się i pozostają w kształcie rozcięcia. Koniec wiązania zaprawy gipsowej możemy ustalić poprzez naciśnięcie palcem jej powierzchni, gdy w tym miejscu nie pojawi się wyciśnięta woda.

Czas wiązania gipsu może być regulowany poprzez dodawanie opóźniaczy lub przyspieszaczy do zaprawy gipsowej. Do najpopularniejszych opóźniaczy należą wapno, klej kostny, keratyna. Do przyspieszaczy zaliczamy chlorek sodu (sól kuchenną), chlorek magnezu. Wiązanie gipsu przyspiesza także rozrobienie gipsu w ciepłej wodzie, szybkie mieszanie, dodanie niewielkiej ilości związanego gipsu.

Podczas dozowania gipsu do wody powinno się uzyskać takie proporcje, aby gips został całkowicie przesycony wodą. Doświadczalnie ustalono, że na 1 kg wody wystarcza 1,2-1,8 kg gipsu. Średnio stosuje się 1,5 kg gipsu. Odpowiednio dobraną do rodzaju odlewu zaprawę gipsową wlewamy w niewielkiej ilości do formy odlewniczej. Tę ilość starannie rozprowadzamy po ściankach formy tak, aby wypełnić wszystkie zakamarki i zniwelować napięcie powierzchniowe. Potem można wypełniać formę pozostałą częścią zaprawy aż do zadanej grubości odlewu. Podczas tego wypełniania formą należy poruszać, aby usunąć z zaprawy gipsowej pęcherzyki powietrza powstające przy przelewaniu masy gipsowej. Po osiągnięciu odpowiedniej grubości odlewu, formę odstawiamy do czasu wstępnego stwardnienia masy gipsowej. W tym momencie powinno się wyjąć odlew z formy, by mógł swobodnie wysychać i ostatecznie związać.

10. Zakończenie

Wyschnięty odlew można pozostawić w postaci wyjętej z formy albo poddać jego powierzchnię wielorakim sposobom aranżacji – poprzez malowanie, patynowanie, złocenie, srebrzenie. Ale to już zupełnie inna opowieść.

Doceńmy gips jako cenny materiał, który w tak łatwy sposób, niemalże domowymi sposobami, możemy wykorzystać do artystycznego wzbogacenia naszego codziennego otoczenia.

Piotr Grzegorz Mądrach



Produkcja ozdobnych paneli z gipsu w pracowni sztukatorskiej



Zbiór gipsowych głów lwów na ścianie pracowni sztukatorskiej



Gipsowy model klasycystycznej rozety



Forma ornamentu rokokowego wykonana z czerwonego silikonu



Forma silikonowa nałożona na gipsowy model, czeka na wykonanie kapy usztywniającej miękkiego silikonu



Małe formy sztukatorskie w trakcie wykonywania odlewów z gipsu

SŁÓW KILKA O ODLEWACH SZTUKATORSKICH



Prezentacja współczesnej formy klinowej, wykonanej z laminatu przy użyciu żywicy epoksydowej



Wykonywanie małej, okrągłej rozety metodą ciągnoną



W trakcie wykonywania odlewu z gipsu miniaturowego kartusza z syrenką warszawską



Seria odlanych w gipsie konsol ozdobionych amarakim

SŁÓW KILKA O ODLEWACH SZTUKATORSKICH



Wykonywanie małego odlewu w pracowni sztukatorskiej



Dwie formy silikonowe i wykonane w nich odlewy z gipsu sztukatorskiego



Gipsowy kapitel w trakcie modelowania w pracowni sztukatorskiej



Wspaniałe stiuki i sztukaterie w Sali Balowej w zamku łańcuckim



Koronkowe, sztukatorskie sklepienie w jednej z sal w zamku w łańcucie

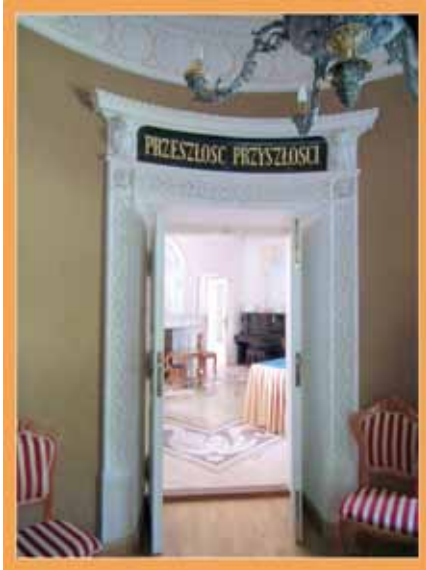
SŁÓW KILKA O ODLEWACH SZTUKATORSKICH



Widok ogólny w sali balowej w pałacu Szustra, ozdobionej delikatnymi sztukateriami neogotyckimi



Ciekawie zakomponowana z dekoracji sztukatorskiej i witrażu nadstawa nad kominkiem w klasycystycznym pałacu Lasotów



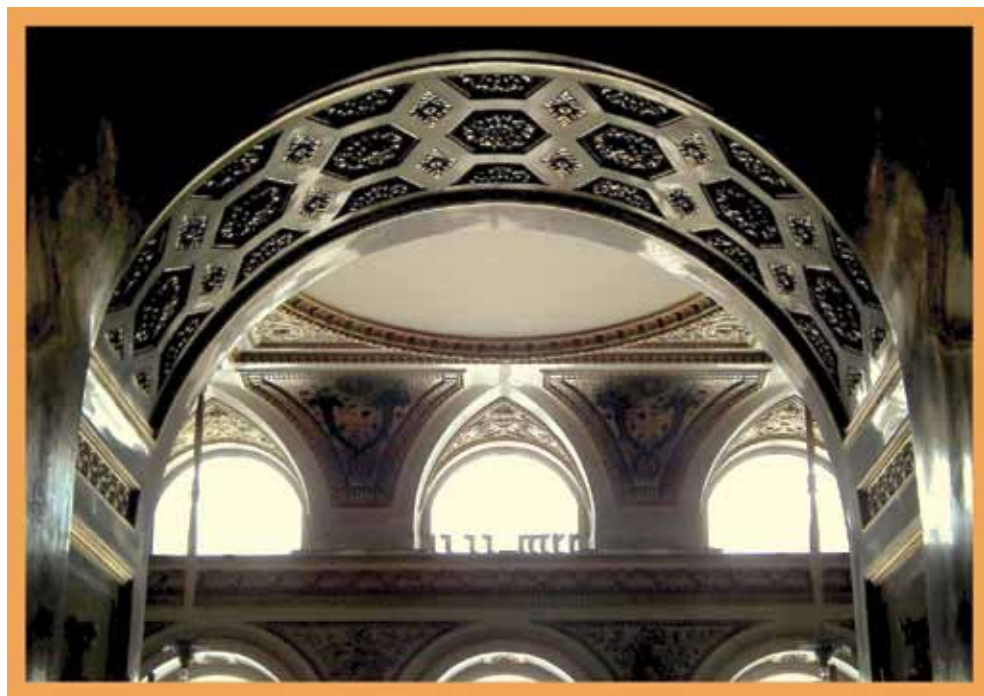
Salonik Okragły w pałacu Lasotów, bogato ozdobiony sztukateriami



Sala Balowa w Pałacu na Wodzie jest cała ozdobiona dekoracjami wykonanymi w polerowanym stiuku



Ozdobiona stiukami, sztablaturami i sztukateriami Wielka Jadalnia w zamku w Łańcucie



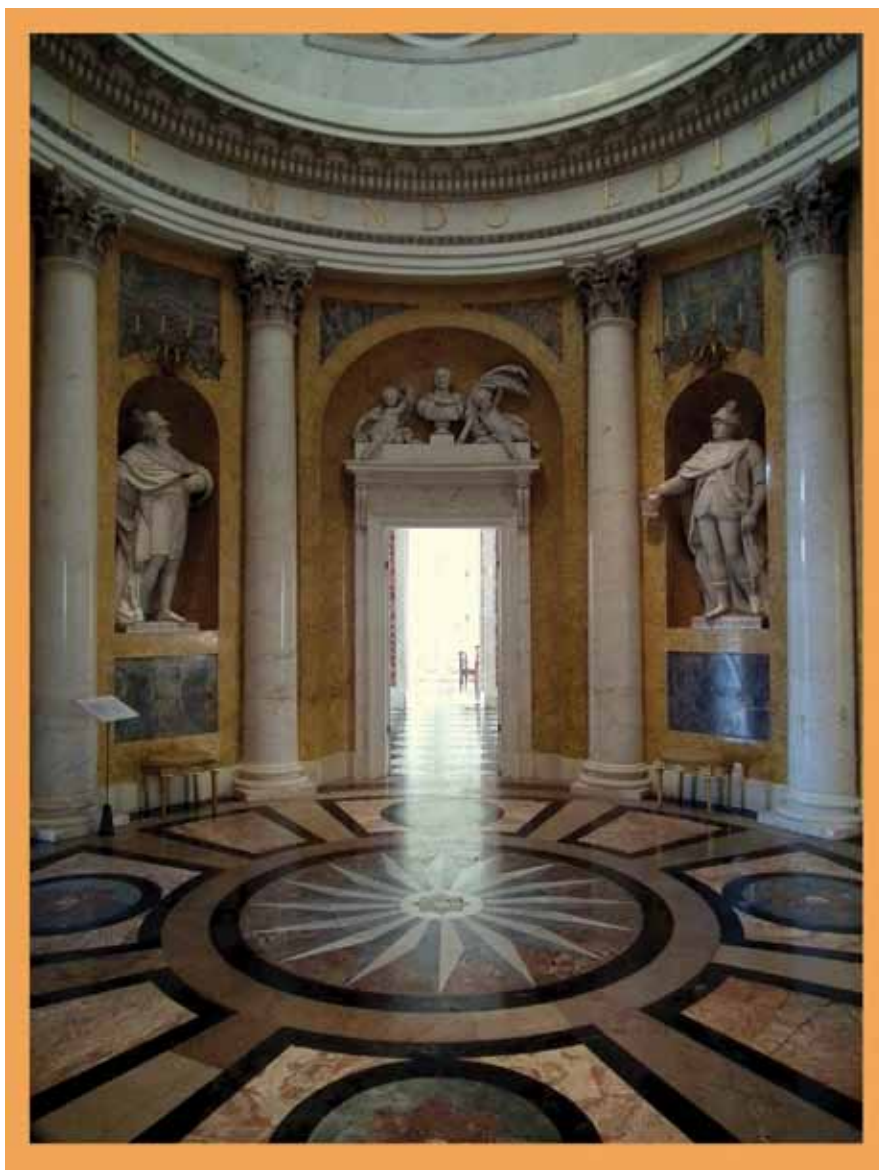
Poezja blasków powierzchni stiukowych na sklepieniach w Pałacu na Wodzie w Łazienkach Królewskich



Wnęka w salonie na Zamku Królewskim zwieńczona dekoracją sztukatorską w kształcie muszli z krawędziami pokrytymi 24-karatowym złotem płatkowym



Bogato złożony wystrój sztukatorski zdobiący Salę Canaletta na Zamku Królewskim w Warszawie



Hol okrągły w Pałacu na Wodzie, w którym poziome dekoracje są kamienne a pionowe stiukowe – różnicy nie widać



Misterna rozeta nad lampą naftową w jednym z salonów w zamku w Łańcucie



Ta wspaniała rozeta powstała w Zamku Królewskim w Warszawie dopiero w 2004 r. podczas renowacji Sali Canaletta



Koronkowa, rokokowa rozeta nad kryształowym żyrandolem



Fantazyjny zegar z klatką na ptaki powieszony pod złoconą rozetą



Empirowa rozeta nad kryształowym żyrandolem w Pałacu na Wodzie



Fragment elewacji kamienicy przy ulicy Foksal, bogato ozdobionej sztukateriami

SŁÓW KILKA O ODLEWACH SZTUKATORSKICH



Kartusz herbowy rodu Potockich i monogram na kominie nad pawilonem przy stajniach w zamku w Łańcucie



Kartusz z godłem Polski na elewacji narożnika ratusza w Jarosławiu



Kartusz w zwieńczeniu przejazdu bramnego z datą dobudowania skrzydła do korpusu głównego zamku w Łańcucie



Zwornik szczytu portalu w formie owalnego kartusza z bogatą dekoracją roślinną zdobiący jedno z wejść do kamienicy przy ulicy Foksal



Klasyczny wystrój elewacji gmachu Muzeum Etnograficznego



Gipsowy model głowy lwa do rekonstrukcji wystroju szczytu w Hali Mirowskiej w Warszawie



Te wspaniałe rozety znajdują się w kolekcji jednej z warszawskich pracowni sztukatorskich



Odtworzona w 2012 r. w zaprawie renowacyjnej woluta na szczycie nad północnym wejściem do Hali Mirowskiej



Odtwarzana do Hali Mirowskiej woluta w trakcie modelowania w pracowni rzeźbiarskiej



Modelowanie w 2012 r. woluty w celu zrekonstruowania szczytu północnego wejścia do Hali Mirowskiej



Prosty kapitel wieńczący kanelowany pilaster, wykonany z wypraw wapienno-cementowo-piaskowych na elewacji kamienicy przy ulicy Marszałkowskiej



Sztukatorski feston na elewacji kamienicy przy ulicy Marszałkowskiej



Fantazyjny kartusz zdobiący elewację kamienicy przy ulicy Foksal w Warszawie



Fantazyjnie pomieszczone motywy głowy rycerza, kartusza i wici roślinnych w konsoli na fasadzie kamienicy przy ulicy Foksal



Oryginalnie ozdobiony dekoracjami wykonanymi w technikach sztukatorskich portal do jednego z wejść w kamienicy przy ulicy Foksal

SŁÓW KILKA O ODLEWACH SZTUKATORSKICH



Realistyczna głowa barana zdobiąca elewację kamienicy przy ulicy Foksal



Zwornik z głową wikinga w kamienicy przy ulicy Foksal



Mały pisarczyk na fasadzie kamienicy przy ulicy Koszykowej



Piękny sztukatorski wystrój elewacji kamienicy w alei Róż w Warszawie



Artystycznie opracowana informacja o dacie powstania kamienicy w alei Róż



Balustrada wykonana z odlewów cementowych zamontowana na tarasie w kamienicy przy alei Róż



Zwieńczenie pilastrów w przejeździe bramnym w kamienicy przy ulicy Mokotowskiej



Wymodelowany w narzucie geniusz na fasadzie kamienicy na ulicy Mokotowskiej



Piękny sztukatorski kartusz zdobiący fasadę kamienicy przy ulicy Foksal w Warszawie



Wszystkie dekoracyjne elementy na tej elewacji wykonano technikami sztukatorskimi



To tylko fragment bogatego sztukatorskiego wystroju na fasadzie kamienicy przy ulicy Foksal



Pięknie ozdobiona głowa lwa, zachowana na elewacji Hali Mirowskiej



Atyka nad fragmentem ratusza w Jarosławiu wykonana metodami sztukatorskimi



Fasady biblioteki Krasieńskich i dwóch oficyn ozdobione niezwykle bogatym wystrojem sztukatorskim i kamieniarskim



Napoleoński orzeł zdobiący fasadę biblioteki Krasieńskich przy ulicy Okólnik



Hełmy hoplitów na fasadzie biblioteki Krasieńskich przy ulicy Okólnik



Skromnie, ale także elegancko w technikach sztukatorskich ozdobione obramienie okna w kamienicy przy alei Róż



Wykonane w technologiach sztukatorskich elementy gzymsu koronującego i attyki w kamienicy przy alei Róż

SŁÓW KILKA O ODLEWACH SZTUKATORSKICH



Bogate barokowe sztukatorskie zdobienie dwóch okien na fasadzie kamienicy przy ulicy Mokotowskiej



Dynamiczna kompozycja Zygmunta Otta zdobiąca portal w kamienicy przy alei Róż, wykonana w technice narzutu sztukatorskiego



Po lewej orzeł z wieńcem wymodelowane w technologiach sztukatorskich, a po prawej – panoplium wyrzeźbione w piaskowcu na fasadzie biblioteki Krasieńskich przy ulicy Okólnik



Bucranion zdobiący fasadę oficyny biblioteki Krasieńskich przy ulicy Okólnik



Nietoperz zdobiący jeden z przejazdów bramnych w kamienicy przy ulicy Mokotowskiej



Ciekawe przedstawienie herbu rodu Krasieńskich w połączeniu z dekoracją antyczną



Fragment zrekonstruowanego w 2012 r. szczytu nad północnym wejściem do Hali Mirowskiej



Waza zdobiąca sterczynę nad Halą Mirowską po renowacji w 2012 r.



Zrekonstruowany w 2012 r. szczyt nad północnym wejściem do Hali Mirowskiej



Poddany gruntownym pracom konserwatorskim szczyt nad wschodnim wejściem do Hali Mirowskiej



Zwieńczenie obramienia okiennego w kamienicy przy ulicy Mokotowskiej



Słoneczna dekoracja okna w kamienicy przy ulicy Mokotowskiej



Głowa satyra zdobiąca okno na fasadzie kamienicy przy ulicy Mokotowskiej



Różnego rodzaju potwory były ulubionymi motywami dekoratorów elewacji warszawskich kamienic



Wnęka na elewacji w kamienicy przy alei Róż ozdobiona postacią kobiety w stroju antycznym



Fantazyjnie opracowana konsola pod balkonem na elewacji przy ulicy Foksal



Wspaniały kartusz, bez herbu, zdobiący fasadę kamienicy przy ulicy Foksal



Bogato wymodelowane eklektyczne zwieńczenie na elewacji kamienicy przy ulicy Foksal



Awers gipsowego modelu medalu autorstwa Piotra Grzegorza Mądracha przygotowanego do odlewu w brązie



Rewers gipsowego modelu medalu autorstwa Piotra Grzegorza Mądracha przygotowanego do odlewu w brązie



Odlew w sztucznym kamieniu do złudzenia udaje wypolerowany marmur



Odlew w sztucznym kamieniu imitujący różowy marmur

SŁÓW KILKA O ODLEWACH SZTUKATORSKICH



Walentynkowy motyw odlany w gipsie o kremowym zabarwieniu



Plakieta z portretem wieszczka odlana w gipsie ceramicznym



Czarna pantera odlana w sztucznym marmurze



Odlany w gipsie Budda siedzący na gipsowej konsoli



Gips w formie krystalicznej



Skąła gipsowa



Piękny kryształ gipsu



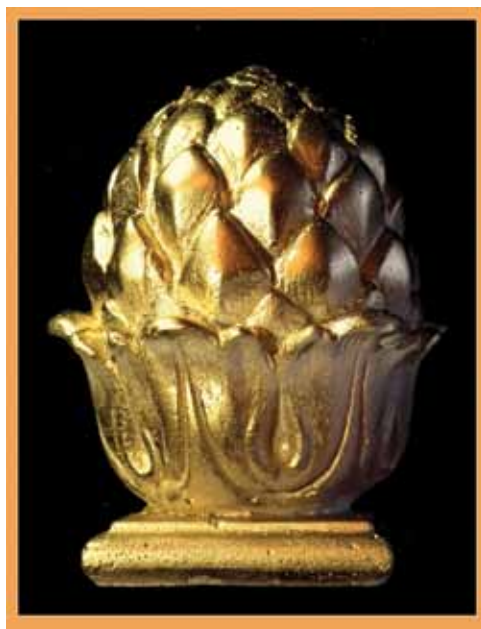
Nieozlifowany kryształ gipsu



Kryształ gipsu częściowo wyszlifowany,
a częściowo w stanie naturalnym



Miniaturowa szyszka odlana w gipsie



Ta sama szyszka pokryta złotem

W myśl ustaleń z Autorem nie dokonano zmian redakcyjnych i graficznych na przygotowanych przez tegoż planszach ilustracyjnych.

*Farby do malowania elewacji
budynków – subiektywny
przegląd historyczno-
technologiczny.
Krótka historia farb
i malowania nimi*

Piotr Grzegorz Mądrach
Sławomir Nowaczyk

W czasach dzisiejszych nie mamy żadnych problemów z doborem rodzajów farb, technologii ich nanoszenia i samych kolorów. Profesjonalnych sklepów z farbami jest dużo, a oferta producentów – nieprzebrana. Rodzajów farb malarskich mamy do natychmiastowej dyspozycji co najmniej kilkadziesiąt. Wszystkie występują w pełnej gamie barwnej. W specjalistycznych cyfrowych mieszalnikach można uzyskać każdy kolor, jaki nam się zamarzy. Wystarczy sięgnąć do ogólnoswiatowych systemów wzorników barw albo samemu stworzyć pożądaną kolor i zmierzyć go podręcznym kolorymetrem czy laboratoryjnym spektrofotometrem. Pożądaną kolor uzyskamy poprzez elektronicznie podane aplikacje składników farb.

Jeszcze do niedawna taka sytuacja nie była możliwa. Poprzednie pokolenia musiały mocno się natrudzić, aby stworzyć kolory, jakich oczekiwano. Jeszcze w drugiej połowie ubiegłego wieku trudno było zdobyć dobrej jakości farbę w upragnionym kolorze, którą moglibyśmy pokrywać duże powierzchnie, utrzymując jednolitą barwę.

Spoglądając w otchłań wieków wyobraźmy sobie jaskiniowca, który w celu ozdobienia wnętrza swojej groty wykorzystywał popiół z paleniska jako kolor szary i krew zwierzęcą jako czerwień. W taki sposób, dodając wody do barwników pochodzących z naturalnych źródeł roślinnych, mineralnych lub zwierzęcych, dokonywano pigmentacji farb. Badania wskazują, że nasi przaprzodkowie dekorowali wnętrza już od 40 000 lat przy pomocy tego rodzaju farb.

Materiały malarskie były wykonywane z całkowicie naturalnych surowców. Prehistoryczne farby były sporządzane z kolorowej ziemi, sadzy i materiałów biologicznych, mieszanych najpierw z wodą. Dostyc szybko okazało się, że jest to nietrwałe spoiwo, więc podjęto próbę dodania krwi zwierząt, a następnie olejów lub tłuszczów. Długa historia farb ma swoje początki udokumentowane dziełami malarskimi w jaskiniach na terenie Francji, Hiszpanii, Afryki, Chin i Dalekiego Wschodu. Zabytki pokryte są powłokami z użyciem różnych spoiw. Malarstwo tego typu spełniało przede wszystkim funkcję dekoracyjną.

Wielki skok w dziedzinie wytwarzania i posługiwania się powłokami malarskimi wykonali starożytni Egipcjanie. Tworzyli oni malowidła, używając jaskrawych, wielobarwnych farb. Do tego niezwykle trwałych, bo do dziś wyglądają jak nowo namalowane. Przez szereg kolejnych wieków nie udało się wyprodukować farb, które konkurowałyby z ich trwałością.

Starożytni Egipcjanie bazowali na sześciu kolorach farb, tworząc je poprzez mieszanie olejów roślinnych lub tłuszczów zwierzęcych z tlenkami ołowiu, pigmentami ziemnymi, wspomnianą krwią zwierząt lub sproszkowanymi kamieniami półszlachetnymi. Paleta barw opierała się na takich kolorach, jak biały, czerwony, żółty, zielony, czarny i niebieski. Było to jednak tylko malowanie obrazów ilustrujących życie codzienne, kulturę i historię. Nie wytwarzano takich ilości farb, by można było jednocie malować duże powierzchnie wewnątrz lub ścian zewnętrznych budowli.

W podobny sposób farb używali Grecy i Rzymianie. Wielkie powierzchnie wewnątrz i elewacji zdobiono płytami kamiennymi albo szlachetnymi wyprawami gipsowymi. Farby stosowano do dekoracji i przedstawień malarskich.

Ciekawym przykładem opisu użycia powłoki malarskiej w starożytnej literaturze jest zamieszczony w eposie o Gilgameszu zapis, według którego bogowie zalecili Ut-Napisztimowi trzykrotne pomalowanie i uszczelnienie statków roztworem asfaltu w celu ich ochrony przed wodą. W tym okresie w mniej zaawansowanych kulturach tworzących budownictwo drewniane powstał zwyczaj chronienia ścian poprzez bielenie wapnem. Co zatem idzie, pobiałę wapienną należy uznać za prekursora farb elewacyjnych. Tego typu powłoka malarska jest stosowana do dnia dzisiejszego.

W wiekach średnich, a najbardziej w epoce renesansu rozwinęło się rzemiosło malarzy elewacji i wewnątrz budynków. Około 1200 r. odnotowano w Europie pierwsze wymalowane elewacje domów. W XIV stuleciu w Anglii malarze „budowlańcy” zorganizowali się w gildie. Dopiero w połowie XV w. powstały pierwsze opisy technologii malowania budynków i wykonywania zawodu malarza ścian. Od tego czasu malowanie domów stało się szanowanym zawodem, który został poddany określonym normom postępowania. Sztuka mieszania farb oraz umiejętności ich stosowania były ściśle chronionymi sekretami. Stanowiło to przez wiele wieków znakomitą ochronę zawodu i sposób zarabiania na życie.

Dekoracyjne malowanie elewacji i wnętrz domów stało się czymś naturalnym i codziennym. Choć w niektórych krajach, np. w części pierwszych kolonii amerykańskich, barwne i graficzne zdobienie było bardzo źle widziane. Bogate malowanie domu uważano za objawy bezwstydu, niemoralnego bogactwa oraz próżności. W 1630 r. pewien kaznodzieja, który ozdobił kolorowym malarstwem wnętrze domu w Charleston, oskarżony został o świętokradztwo i boleśnie ukarany.

Narzędzia do malowania stosowane od najstarszych czasów były bardzo podobne do dzisiejszych pędzli. Składały się z drewnianych uchwytów i osadzonych w nich kiści włosia z różnych rodzajów zwierząt. Technologia produkcji farb nie zmieniła się wiele od czasów egipskich. Nadal woda i oleje były bazą, z którymi mieszano wiele różnych materiałów mineralnych, roślinnych i zwierzęcych w celu uzyskania kolorowych materiałów malarskich. Do początków XVIII w. produkcja farb nie była doskonała. Na ogół powstawały farby gruboziarniste, które były trudne do równego, gładkiego nakładania. Pigmenty były ucierane ręcznie, co skutkowało gruboziarnistością. W 1718 r. Marshall & Smith wynalęzli maszynę do drobnoziarnistego proszkowania barwników do farb. Epoka silnie rozwijającej się industrializacji oraz stworzenie tej maszyny spowodowało wyścig wynalazków mających na celu uzyskanie najlepszych metod mielenia pigmentów i produkcji coraz doskonalszych farb malarskich. W połowie XIX w. produkcja oleju lnianego osiągnęła skalę przemysłową. Od tego też momentu używa się jego jako najtańszego spoiwa do farb. W 1883 r. w Cleveland rozpoczęto masową produkcję farb w puszkach, które można było wielokrotnie otwierać i zamykać. I tak to trwa do dzisiaj.

Dalszy dynamiczny rozwój wynalazczości przemysłowej spowodował również gwałtowny rozwój technologii produkcji farb malarskich, narzędzi i urządzeń do malowania. Zaczęły powstawać produkty do malowania na bazie wytworów chemii syntetycznej. Powstały pigmenty nieorganiczne, spoiwa syntetyczne, narzędzia z tworzyw sztucznych oraz elektronarzędzia ułatwiające aplikacje farb. Jednak nie zapomina się o tradycyjnych technologiach. W ostatnich latach znowu doceniono nieodparte zalety wapna i jego zastosowanie do produkcji farb malarskich jest coraz szersze. Doceniono także niebywałe właściwości naturalnej gliny. Dobrej jakości glina stała się znakomitą bazą do produkcji materiałów

budowlanych. Powstały fabryki „glinianych” cegieł, wypraw tynkarskich, powłok malarskich. Produkty wapienne i gliniane stają się coraz bardziej popularne i stwarzają w budowlach niezwykle przyjazny dla ludzi klimat (atmosferę).

Budowa farb

Farby są to pigmentowane wyroby lakierowe, które – nałożone na podłoża – tworzą kryjącą powłokę o właściwościach ochronnych, dekoracyjnych lub technicznie specyficznych. Produkty te złożone są ze spoiwa, pigmentów, rozpuszczalników oraz innych składników pomocniczych. Każdy z wymienionych elementów pełni określoną funkcję w procesie powstawania powłoki malarskiej.

Od wapna do nanotechnologii

Malowanie elewacji budynków jest najprostszym, najpopularniejszym i najbardziej skutecznym sposobem ochrony przed procesami niszczącymi (głównie atmosferycznymi). Jednocześnie trafny wybór technologii oraz kolorystyki materiałów malarskich, skutkujący uzyskaniem atrakcyjnego efektu dekoracyjnego, może nadać budowlom indywidualny, niepowtarzalny charakter.

Dzisiejszy rynek farb stanowi bardzo rozległą gamę produktów, zarówno pod względem składu, stosowalności, jakości, barwy, jak i ceny. Materiały malarskie przeszły ogromną ewolucję na przestrzeni wieków. Obecnie przed producentami chemii budowlanej nieustannie stawiane są coraz poważniejsze wyzwania. Dzieje się tak z powodu szybkiego postępu technologicznego oraz coraz większej wiedzy i eskalacji wymagań użytkowników obiektów budowlanych. Dzięki temu dzisiejszy przemysł oferuje szeroką gamę komponentów pozwalających na formowanie materiałów powłokowych o doskonałych parametrach technicznych, właściwościach aplikacyjnych i szerokim zakresie zastosowania. Coraz częściej wymaga się, aby materiały elewacyjne charakteryzowały się wysokiej wartości parametrami technicznymi i najwyższą jakością. Materiały służące do finalnego opracowania elewacji budynków, jako że wiążą się z wydatkowaniem poważnych funduszy, muszą dawać gwarancję bezbłędnego wykonawstwa. Korekta błędów powstałych podczas realizacji powłok elewacyjnych najczęściej skutkuje ponownym malowaniem.

W niniejszym opracowaniu przedstawiona zostanie krótka charakterystyka farb elewacyjnych, od najprostszych – na bazie mleka wapiennego – do nowoczesnych produktów tworzonych przy użyciu spoiw, pigmentów, wypełniaczy i innych dodatków z pogranicza nanotechnologii.

Farba elewacyjna czy farba fasadowa?

W literaturze technicznej i w materiałach reklamowych producentów farb używa się dwóch określeń: farba fasadowa i elewacyjna. Odnoszą się one do tego samego rodzaju materiałów malarskich i tożsamy powierzchni elewacyjnych. Ze względu na używanie odrębnych, choć bliskoznacznych słów, wymaga to wyjaśnienia.

Elewacje są to zewnętrzne ściany budowli. Określa się je według lokalizacji względem otoczenia lub stron świata. Mówimy więc o elewacji frontowej, bocznej, ogrodowej albo północnej, wschodniej, południowej, zachodniej. Elewacja frontowa nazywana jest fasadą i pełni rolę najbardziej reprezentacyjnej części budynku, w której znajduje się wejście główne. Czasami budynki są tak usytuowane, że mają dwie fasady. Zdarza się to w kamienicach miejskich położonych na rogu dwóch ulic albo w pałacach, które mają trakty komunikacyjne z dwóch stron gmachu i nie są otoczone ogrodem. Określenie farby fasadowe jest charakterystyczne szczególnie dla literatury historycznej. Ma to związek prawdopodobnie z układem ulic w niektórych miastach (np. w Warszawie, Krakowie), których pierzeje tworzyły kamienice przylegały bokami do siebie, zatem ich elewacje boczne były niewidoczne (poza skrajnymi w pierzei). W związku z tym całą uwagę skupiano na fasadzie, a mniejszą rolę ograły elewacje podwórzowe.

Współczesny, równorzędny sposób traktowania wszystkich elewacji budynku, wpływa na równoznaczne użycie tych obydwu określeń. Chociaż to sztuczne rozróżnienie pomiędzy określeniem *farby fasadowe* i *farby elewacyjne* doprowadza czasami do przekonania, że pierwsze z nich służą wyłącznie do dekoracji i ochrony fasad, a drugie do pozostałych elewacji. Coraz częściej jednak spotykamy się tylko z określeniem *farby elewacyjne* i takowego należy używać jako najbardziej uniwersalnego i jednoznacznego.

Podstawowe funkcje i parametry farb elewacyjnych

Farby elewacyjne pełnią dwie podstawowe role: ochronną oraz dekoracyjną. Głównym, technicznym zadaniem powłok elewacyjnych jest ochrona podłoża budowlanego przed agresywnym działaniem czynników atmosferycznych, szczególnie przed opadami deszczu. Woda jest główną przyczyną zniszczeń w budownictwie w każdym stanie, który może przybierać. Zadanie ochrony elewacji koncentruje się w pierwszej kolejności na redukcji absorpcji wody przez materiał budowlany. Szybkość poboru wody charakteryzuje współczynnik wodochłonności. Norma PN-EN 1062-3 klasyfikuje farby elewacyjne według trzech grup ze względu na wodochłonność.

Mokra substancja budowlana szybko wydziela wodę w pierwszej fazie suszenia. W miarę spadku zawartości wilgoci proces ten ulega znacznemu spowolnieniu. Pod koniec wysychania transport kapilarny cząsteczek wody zamiera. Wtedy wilgoć paruje już tylko wewnątrz materiału budowlanego, a poprzez otwarte kapilary bardzo powoli wydostaje się na zewnątrz. Wysychanie w tej fazie przebiega tym szybciej, im więcej pozostaje otwartych porów, to znaczy im większa jest paroprzepuszczalność materiałów budowlanych. Farba elewacyjna czy tynkarska wyprawa elewacyjna muszą umożliwić prawidłową dyfuzję wilgoci z murów i nie dopuszczać do jej wnikania w strukturę materiałów budowlanych.

Wymaga się, aby paroprzepuszczalność kolejnych warstw położonych na murze była co najmniej taka sama albo wyższa niż warstwy poprzedniej. Ze względu na paroprzepuszczalność farby elewacyjne klasyfikuje w trzech grupach według normy PN-EN ISO 7783-2.

Właściwości materiałów malarskich w dużym stopniu zależą od tak zwanego stężenia objętościowego pigmentu (SOP). Parametr ten w uproszczeniu określa proporcje pomiędzy pigmentem i wypełniaczem a spoiwem w każdej farbie. Dotyczy to wszystkich produkowanych masowo powłok malarskich, nie tylko farb elewacyjnych. Im większy jest udział w recepturze pigmentu i wypełniacza, tym wyższa jest paroprzepuszczalność. Jednocześnie zwiększa się wodochłonność oraz zmniejsza odporność na szorowanie albo zmywanie, a także na działanie czynników atmosferycznych. Występować też zaczyna niższy stopień połysku powłoki oraz zmniejszenie elastyczności.

Podział farb elewacyjnych

Farby elewacyjne dzielimy przede wszystkim ze względu na rodzaj zastosowanego w farbie spoiwa. Podstawowym podziałem jest rozróżnienie na farby nieorganiczne i organiczne. Podział ten jest ostatnio często zaburzany, ponieważ technolodzy wprowadzają receptury mieszane. Spoiwa mineralne (na przykład wapno) są łączone ze spoiwami syntetycznymi (na przykład akrylami).

Zadbanie o elewację niewątpliwie należy do najistotniejszych kwestii. Dobieramy zatem odpowiednie wyprawy tynkarskie i powłoki malarskie, które przyczynią się do zaspokojenia naszego poczucia estetyki. Pamiętajmy jednak, że powłoki malarskie to nie tylko dokonanie wyboru koloru i faktury, ale przede wszystkim najlepszego sposobu ochrony elewacji naszego budynku.

Charakterystyka farb elewacyjnych

Ważne jest, aby zabezpieczenie elewacji było jak najbardziej trwałe i dopasowane do warunków klimatycznych, w których ma funkcjonować. Poszukujemy więc substancji, które będą nadawały się do zastosowania na zewnętrznych powierzchniach naszych domów. Muszą być one nie tylko odporne na wodę, ale i na aktywne działanie wszelakiego rodzaju czynników, które powodują korozję. Te czynniki to przede wszystkim wahania temperaturowe (głównie dobowe, ale także związane z porami roku), intensywne działanie promieniowania UV w okresie letnim, a mrozu podczas zimy. Czynniki te powodują najczęściej utratę koloru, powstawanie mikrospeknań, rozwarstwień, odspojeń oraz pudrowanie i scukrzanie powierzchni.

Na rynku produktów malarskich mamy obecnie bardzo szeroki wybór farb, które służą do malowania elewacji. Służą one do ochrony elewacji przed zawilgoceniem. Posiadając właściwości paroprzepuszczalne, przyczyniają się do zapewnienia suchości murów. Dzięki sporej elastyczności wykazują właściwości mostkowania przy mikropęknięciach. W dużym stopniu przeciwdziałają pękaniu i łuszczeniu się powłok nałożonych na murach. Tym samym tworzą bezpieczną warstwę, stanowiącą długotrwałą ochronę oraz wzmocnienie warstw przypowierzchniowych elewacji, umożliwiającą jednocześnie dyfuzję wilgoci z murów.

Farby elewacyjne na ogół są wydajne w użyciu. Czas ich wysychania uzależniony jest od temperatury powietrza oraz wilgotności panującej w otoczeniu. Podczas aplikowania farb na powierzchnie elewacji temperatura powietrza powinna wynosić około 20°C (+ 5°C, -5°C), a wilgotność otoczenia około 50%. Prace malarskie przeprowadzane w takich warunkach dają najbardziej zadowalający efekt.

Zastosowanie

Zastosowanie farb elewacyjnych jest obecnie bardzo szerokie i nie ogranicza się tylko do domów, kamienic, bloków. Tego typu farby wykorzystuje się w nowych obiektach industrialnych, gospodarczych, sakralnych. Oczywiście farb elewacyjnych używa się także przy konserwacji obiektów zabytkowych.

Malowanie farbami przeznaczonymi do ochrony elewacji stało się malowaniem dekoracyjnym, renowacyjnym, a także konserwacyjnym i konserwatorskim. Wszędzie tam, gdzie zależy nam na stworzeniu trwałej warstwy zabezpieczającej powierzchnie murów, a przede wszystkim wyprawy tynkarskiej i nadaniu pożądanej estetyki, powinniśmy zastosować wysokiej klasy farbę elewacyjną.

W wielu obiektach zabytkowych, zwłaszcza tych datowanych od epoki renesansu, stosowano wyprawy tynkarskie barwione w masie. Sztandarowym przykładem są artystyczne dekoracje elewacji budynków wykonane w wielobarwnej technice *sgraffita*. Współcześnie bardzo rzadko występują finalne powłoki tynkarskie barwione w masie. Mimo tego że większość renomowanych firm produkujących materiały do obrabiania elewacji produkuje masy tynkarskie dające się barwić. Metoda jest wykorzystywana głównie przy odtwarzaniu tynków na murach obiektów historycznych. Czasem nawet w takich budynkach stosuje się powłoki malarskie, mimo że pierwotnie występowały tynki barwione w masie. Nadaje się wtedy tym farbom właściwości estetyczne imitujące tynki wybarwione strukturalnie poprzez efekt *lazurowania* (transparentności).

Informacje o podłożu

Podczas wyboru farby istotnym uwarunkowaniem jest podłoże, na które będzie ona nakładana. Technologia malarska musi być w pełni dostosowana

do podłoża, którym są na ogół otynkowane lub nieotynkowane mury. Murów budynków współcześnie mamy bardzo wiele rodzajów. Obiekty stawia się np. z murów tradycyjnych, jak wykonane z cegieł ceramicznych spoinowanych zaprawami wapienno-cementowymi, ale jest to coraz rzadziej stosowana technologia. Najczęściej tworzy się konstrukcję żelbetową, która jest wypełniana różnego rodzaju ceglami (nie tylko wypalanej gliny) albo bloczkami budowlanymi wykonywanymi w technologiach spienionych materiałów budowlanych. Są też mury tworzone z czystego betonu, gipsu albo sprasowywanej i suszonej gliny. Taka różnorodność podłoży elewacyjnych wpływa na powstawanie coraz szerszego asortymentu powłok elewacyjnych, aby wykazywały właściwości stosownie dopasowane do każdego podłoża elewacyjnego.

Współczesne farby elewacyjne przystosowane są także do użycia nawet w miejscach szczególnie narażonych na zabrudzenia i obciążenia termiczne. Te wszystkie uwarunkowania trzeba brać pod uwagę podczas dobierania rodzaju farby elewacyjnej, jaką mamy się posługiwać, a nie jedynie skupiać się na walorach estetycznych.

W ofercie wielu firm występują farby elewacyjne na każde podłoże – beton, cegłę, wyprawy tynkarskie, drewno, metal. Istotne jest, aby przed położeniem elewacyjnej powłoki malarskiej podłoże zostało solidnie i skutecznie pokryte odpowiednio dobranym gruntem zczepnym.

W niniejszym opracowaniu przedstawione zostaną elewacyjne powłoki malarskie mające zastosowanie na materiałach mineralnych, a przede wszystkim wyprawach tynkarskich: wapiennych, cementowych, gipsowych i tym podobnych nałożonych na murach o tradycyjnej konstrukcji.

Rodzaje farb elewacyjnych

Współczesne bardzo szerokie zainteresowanie farbami elewacyjnymi sprawiło, że pojawiła się ich ogromna ilość, od najbardziej popularnych dostępnych w supermarketach do wysoce profesjonalnych, osiągalnych często tylko na zamówienie.

Farby elewacyjne można podzielić na trzy podstawowe kategorie, biorąc pod uwagę kolejność i rodzaj aplikowania:

- 1) farby podkładowe, które są niezbędne do właściwego przygotowania podłoża, stabilizują jego chłonność, wpływają na wydajność farb nawierzchniowych;
- 2) farby nawierzchniowe, które stanowią główną powierzchnię zabezpieczającą i ochronną elewacji;
- 3) farby laserunkowe, które stosuje się na wcześniej nałożone farby kryjące, aby stworzyły powłokę transparentną.

Kolejny podział farb elewacyjnych wynika z ich składu chemicznego i dzieli je na:

- 1) farby organiczne;
- 2) nieorganiczne;
- 3) hybrydowe (w mniejszym lub większym stopniu mieszające związki organiczne z nieorganicznymi).

Farby wapienne

Niewątpliwie farby wapienne (pobiałe wapienne albo mleko wapienne) to najstarszy materiał stosowany do malowania elewacji, znany już w starożytności. Bielenie nieotynkowanych i otynkowanych powierzchni ścian czy murów budowli stworzonych w wiekach średnich potwierdzone jest w wielu źródłach pisanych oraz na wielu zachowanych obiektach. Udowodniły to architektoniczno-konserwatorskie badania stratygraficzne, jako że większość wielowiekowych budowli była na ogół wielokrotnie przemalowana albo tynkowana na nowo.

Farby czysto wapienne to zawiesina odpornych na alkalia pigmentów w spoiwie wapiennym, które stanowi wodny roztwór wodorotlenku wapnia $\text{Ca}(\text{OH})_2$. Ten chemiczny związek otrzymywany jest w procesie gaszenia wapna palonego przy użyciu wody.

W literaturze można znaleźć szereg receptur farb wapiennych. Współcześnie są one modyfikowane nieorganicznymi lub organicznymi dodatkami, jak olej lniany, pokost, tłuszcze zwierzęce, związki soli, mydło, serwatka, mleko, ałun, solanka śledziowa, a współcześnie – najczęściej żywicami syntetycznymi oraz sztucznymi plastyfikatorami.

Właściwości otrzymanych powłok zależą przede wszystkim od gatunku oraz rodzaju zastosowanego wapna, a nade wszystko od czasu jego gaszenia.

Farby wapienne wiążą poprzez karbonizację, która jest charakterystyczną reakcją wiązania wapna. Prawdopodobnie najważniejszą cechą powłok wapiennych jest najwyższa przepuszczalność, umożliwiającą dyfuzję pary wodnej i dwutlenku węgla (niezbędnego do prawidłowego wiązania preparatów zawierających wysokie ilości wapna). Doskonała paroprzepuszczalność minimalizuje ewentualne szkody, które mogą powstawać w wyniku pochłanianej przez mur wilgoci. Z drugiej strony niezmodyfikowane naturalne wapienne powłoki malarskie (bez dodatku olejów albo żywic syntetycznych) charakteryzują się wysoką wodochłonnością.

Obecnie w pełni naturalne farby wapienne stosowane są bardzo sporadycznie, przede wszystkim z racji niewielkiej trwałości w zanieczyszczonej atmosferze oraz bardzo ograniczonej kolorystyki. Pełne wybarwienie powłok wapiennych jest niemożliwe ze względu na niewielką siłę wiązania pigmentów przez wapno, a następnie stopniowe wybielanie ich pod wpływem wody oraz promieni ultrafioletowych. W przypadku niemodyfikowanych farb wapiennych ich żywotność jest co najwyżej kilkuletnia. Naturalne farby na bazie wapna były podstawowym materiałem malarskim stosowanym do malowania elewacji aż do czasu opracowania techniki krzemianowej.

Farby cementowe

Kompozycje wykorzystujące właściwości cementu portlandzkiego w formie spoiwa malarskiego były od lat 20. XIX stulecia. Farby cementowe stanowią zawiesinę odpornych na alkalia pigmentów w spoiwie cementowym lub cementowo-wapiennym, często z dodatkiem przyspieszaczy wiązania i związków hydrofobowych (zwiększających odporność powłok na działanie wilgoci). Zazwyczaj produkowane są w formie barwnych proszków, gotowych do użycia po dodaniu wody.

Spoiwem farb cementowych jest biały, rzadziej szary cement portlandzki. Do modyfikacji najczęściej stosuje się związki: wapno, odpowiednie sole oraz dyspersje syntetyczne (początkowo plioctanowo-winyłowe, później akrylowe). W porównaniu z farbami wapiennymi, farby cementowe wykazują zdolność znacznie silniejszego wiązania pigmentów, wyższą odporność na wpływy

atmosferyczne, w tym szczególnie na działanie wody oraz podwyższoną odporność mechaniczną. Należy zauważyć, że alkaliczny charakter obydwu rodzajów farb w granicach pH 12,5-13,0 zapobiega rozwojowi mikroorganizmów (grzyby, pleśnie itp.).

Otrzymałą powłokę cementową charakteryzuje wysoka paroprzepuszczalność dla pary wodnej i CO₂, co jest bardzo istotne dla prawidłowej karbonizacji wypraw wapiennych.

Proces wiązania powłoki przebiega analogicznie do procesu wiązania cementu (minerały cementowe pod wpływem wody ulegają hydrolizie i hydratacji). Czas całkowitego utwardzenia wymalowania jest dość długi. Uzyskanie końcowej odporności na przepuszczalność wody następuje w przedziale od 4 do 8 tygodni.

Częstą wadą powłok cementowych jest powstawanie białych nalotów na ich powierzchni, które pozostają widoczne przez dłuższy czas. Powoli zostają spłukane przez deszcze. Farby cementowe stosowane były głównie do lat 80. minionego stulecia. Obecnie materiały na bazie cementu zmodyfikowane dyspersjami polimerowymi wykorzystywane są do ochrony betonu w nowoczesnej architekturze. Do niedawna rynek farb elewacyjnych w Indiach zdominowany był przez ten rodzaj farb.

Technika cementowa jest techniką trwałą, a jej wytrzymałość określa się na przedział od 5 do 10 lat.

Farby kazeinowe

Kazeina jest białkiem z mleka ssaków, które zostaje wyodrębnione w procesie trawienia poprzez działanie enzymu podpuszczki. Chemicznie jest bardzo skomplikowaną mieszaniną frakcji zawierających w różnych proporcjach węgiel, wodór, tlen, azot, siarkę, fosfor i ponad 20 aminokwasów. Jest prostym biologicznym surowcem znanym od tysiącleci. Zmieszanie kazeiny z wapnem daje preparat wiążący do farb i klejów. W zabytkowych kościołach i muzeach można jeszcze podziwiać w pełnej krasie ściany pomalowane taką farbą, co świadczy o wysokiej jakości tego materiału. Produkcja farb kazeinowych, jako sprzyjająca ekologicznym uwarunkowaniom, spowodowała powrót do stosowania i uzupełniania starych receptur jej wytwarzania.

Farba kazeinowa z dodatkiem mączki marmurowej nadaje się do malowania na zewnątrz wewnątrz. Jest wszechstronna i nieskomplikowana w użyciu. Można nią malować tynki, beton, powierzchnie gipsowe płyty. Możliwe jest również zamalowanie starej warstwy farb dyspersyjnych. Nie można nimi zamalowywać farb: klejowych, olejnych, wapiennych i lateksowych, lakierów, powierzchni z tworzyw sztucznych, powierzchni metalowych, a także wszystkich gładkich, nienasiąkliwych i stale wilgotnych podłoży.

Farby klejowe

Farby klejowe są farbami wodnymi, których spoiwem są wodne roztwory klejów naturalnych. Farby te stosowane były przede wszystkim do malowania tynków wewnątrz budynków, ale czasami się spotyka takie powłoki na elewacjach. Oczywiście już tylko przy odkrywaniu w trakcie badań stratygraficznych kolejnych powłok historycznych.

Obecnie farby klejowe, mimo zalet, w tym przede wszystkim ekologiczności, prawie zniknęły z rynku. Dawniej środkiem wiążącym tych farb był klej ze zwierzęcych kości i skór. Obecnie spoiwem jest metyloceluloza, która jest pochodnym od celulozy i bardzo dobrze rozpuszczającym się w wodzie polimerem. Metyloceluloza tworzy w wodzie roztwory koloidalne o wysokiej lepkości. Farby klejowe są wszechstronne i nieskomplikowane w użyciu. Mają doskonałe właściwości kryjące. Poprzez zabarwienie pigmentami naturalnymi można uzyskać piękne odcienie barw. Farby takie nadają się doskonale do pokrywania elementów sztukatorskich oraz podłoży, które wymagają farb elastycznych. Farbę można nakładać na wszystkie podłoża mineralne. Możliwe jest również zamalowanie starej warstwy farb dyspersyjnych. Jednak wcześniej powinno się wykonać próby takiego zamalowywania. Jest to idealna farba do nakładania na sztukaterie i wyprawy gipsowe.

Farby krzemianowe

Obecnie stosowane są dwa określenia: farby krzemianowe i silikatowe. Określenia te pochodzą z tłumaczenia wyrażen „silicate paint” (z angielskiego) czy „Silikatfarben” (z niemieckiego).

Czasem w literaturze można spotkać także termin „technika krzemowa”. Jest on nieprawidłowy i bardziej kojarzy się z „Doliną Krzemową” i komputerami niż farbami.

Rozwój techniki krzemianowej związany jest bezpośrednio z odkryciem i zastosowaniem szkła wodnego, którego historię A. W. Winner (rosyjski technolog i badacz historycznych zapraw) wywodzi z czasów starożytnego Egiptu. W 1818 r. szkło wodne zostało odkryte na nowo przez Jochana Nepomucena Fuchsa w Monachium. Na rozwój farb krzemianowych wpłynęły badania oraz osiągnięcia szeregu autorytetów w dziedzinie chemii. Technikę krzemianową udoskonalił monachijski chemik Adolf Wilhelm Keim, który założył firmę Keim Farben. Keim, któremu bardzo często przypisywane jest wynalezienie farb silikatowych, w dużym stopniu wykorzystał i skomercjalizował badania swoich poprzedników. W dniu 10 sierpnia 1878 r. otrzymał patent numer 4315 na metodę produkcji i zastosowania dwuskładnikowej farby krzemianowej. Na początku lat 70. w XX w. rozpoczęto w firmie KEIM produkcję farb krzemianowych z niewielkim dodatkiem dyspersji syntetycznej (farby krzemianowo-dyspersyjne).

Farby krzemianowe dzielimy na dwie grupy. Pierwszą reprezentuje tak zwana dwuskładnikowa klasyczna farba krzemianowa, złożona ze spoiwa oraz pigmentów i wypełniaczy odpornych na alkaliczne działanie szkła wodnego. Składniki zostają zmieszane ze sobą bezpośrednio przed użyciem na placu budowy, przy czym żywotność mieszaniny wynosi od około kilku godzin do jednego dnia w zależności od receptury. Zgodnie z normą farby te nie mogą zawierać żadnych substancji organicznych. Drugi rodzaj to zmodyfikowany dodatkiem dyspersji syntetycznej układ krzemianowo-dyspersyjny, nazywany jednoskładnikową farbą krzemianową. Według normy DIN udział tego związku nie może przekroczyć 5% (w stosunku wagowym) do łącznej ilości materiału powłokowego. Dodatek dyspersji syntetycznej pełni rolę stabilizatora organicznego, zapobiegającego wspólnej reakcji komponentów układu. Ponadto poprawia to niektóre właściwości powłok krzemianowych, jak ochrona przed wilgocią czy odporność na kredowanie.

Zarówno pierwszy, jak i drugi rodzaj farby silikatowej zawiera potasowe szkło wodne. Naniesione na powierzchnię nieorganicznego podłoża, na przykład węgla wapnia albo krzemianu, reaguje z nim, tworząc związki krzemianowe.

Proces ten określany jest terminem *skrzemionkowania*, zwany też *sylyfikacją*. Ta charakterystyczna reakcja chemiczna odróżnia farby krzemianowe od innych farb elewacyjnych, bazujących na spoiwach organicznych. Spoiwa organiczne tworzą na powierzchni powłokę jedynie na skutek fizycznego odparowania rozpuszczalnika lub rozcieńczalnika. W przypadku jednoskładnikowych farb krzemianowych mechanizm wiązania wzbogacony zostaje dodatkowo procesami schnięcia dyspersji syntetycznej.

Zarówno pigmenty, jak i wypełniacze stosowane w farbach silikatowych muszą być związkami absolutnie odpornymi na działanie środowiska alkalicznego i promieniowania UV. Jednak możliwości kolorystyczne farb krzemianowych są znacznie większe. Nie wynika to z szerszej palety kolorystycznej, bo do ich produkcji wykorzystuje się pigmenty takie same jak do innych farb, ale z mocniejszym nasyceniem kolorystycznym niewybielającego tak jak na przykład wapno i cement.

Podłoża mineralne, bo tylko takie dopuszczone są do stosowania farb silikatowych, z dużą zawartością czystego piasku kwarcowego na powierzchni, zapewniają najlepsze *skrzemionkowanie* szkła wodnego ze strukturą tego kruszywa, a przez to uzyskanie najwyższej trwałości końcowego wymalowania.

Reakcja *skrzemionkowania* nie zachodzi na podłożach organicznych (na przykład na powłokach dyspersyjnych, alkidowych, silikonowych, tynkach akrylowych, tynkach silikonowych, wyprawach i dekoracjach gipsowych). Pewnym wyjściem w przypadku podłoża organicznego jest możliwość użycia specjalnych preparatów kontaktowych, zawierających w swym składzie wypełniacze kwarcowe.

Generalnie powłoki malarskie otrzymane z farb krzemianowych są odporne na czynniki atmosferyczne, gazy spalinowe i opary chemiczne niezależnie od szerokości geograficznych. Wymalowania pozostają niepalne, hamują rozwój mikroorganizmów (ze względu na wysoką alkaliczność wynikającą z użytego rodzaju spoiwa). Wykazują doskonałą trwałość na promieniowanie UV, co jest bardzo istotne w przypadku farb elewacyjnych.

Wysoka przepuszczalność powłok krzemianowych dla pary wodnej i dwutlenku węgla decyduje o ich dużej popularności w konserwacji obiektów zabytkowych. Trwałość wymalowań krzemianowych określa się na przedział od 15 do

30 lat. Należy zaznaczyć, że istnieją obiekty zachowane w bardzo dobrym stanie, na przykład w Diedorf w Niemczech, których elewacje były wymalowane czystymi, dwuskładnikowymi farbami krzemianowymi ponad 100 lat temu.

Farby akrylowe

Farby akrylowe skomponowane na bazie żywic akrylowych są stosowane głównie na podłożach betonowych, ceramicznych, pokrytych tynkami organicznymi, cementowymi lub cementowo-wapiennymi. Doskonale kryją i uodparniają elewację na zmienne warunki atmosferyczne. Dzięki nim łatwo utrzymać powierzchnię ścian w czystości.

Farby silikonowe

Pierwsze farby silikonowe do malowania elewacji budynków zastosowano w Niemczech na początku lat 60. minionego stulecia. Około 10 lat później opracowane zostały analogiczne materiały malarskie w Polsce. Nazewnictwo i związany z nim zasadniczy skład farb silikonowych omówiono po części w rozdziale dotyczącym podziału farb elewacyjnych.

Wyjaśnienia wymaga jednak dodatkowa kwestia: w literaturze krajowej spotkać możemy określenia: „farby silikonowo-wapienne”, „lazury silikonowo-wapienne” czy „technika silikonowo-wapienna”. Wszystkie wymienione powyżej odnoszą się do farby, w której silnie kryjącą biel tytanową zastąpiono wypełniaczem węglanowym, czyli kredą.

Nazwy substancji powłokowych tworzone są na podstawie nazwy spoiwa, ponieważ to właśnie ta substancja nadaje charakterystyczne cechy całemu układowi powłokowemu. W efekcie żadna pozycja fachowa nie traktuje o farbach dyspersyjno-kredowych lub dyspersyjno-wapiennych, silikonowo-mikowych. Kreda jest tylko wypełniaczem.

Określenie „farby silikonowo-wapienne” jednoznacznie sugeruje łączne użycie dwóch spoiw w kompozycji farby. Nietrudno wskazać poprawną nazwę – farba silikonowa (właściwie dyspersyjna farba akrylowo-silikonowa), do której, przedstawiając właściwości np. w biuletynach informacyjnych, dopisać można

z kredą w formie wypełniacza. Pamiętajmy, że w zakresie konserwacji zabytków jedynie farba wapienna może być stosowana bez żadnych ograniczeń. Reszta farb elewacyjnych uważana jest za techniki nieodwracalne i niehistoryczne pod względem uzyskanego efektu optycznego końcowych powłok. Być może stąd idea wspomnianych nazw.

Generalnie farby silikonowe (krzemoorganiczne) z chemicznego punktu widzenia należą do grupy farb dyspersyjnych. W związku z wieloma niejasnościami w nazewnictwie tego rodzaju materiałów warto zwrócić uwagę na jeden istotny fakt. W każdym przypadku wodorozcieńczalne farby silikonowe tworzone są przy wykorzystaniu dwóch rodzajów spoiw: dyspersji syntetycznej (na przykład akrylowej) oraz związków silikonowych (żywicy metylosilikonowej lub siloksanów). Od wzajemnej proporcji pomiędzy nimi zależą końcowe parametry powłoki malarskiej, głównie wodochłonność, przepuszczalność dla pary wodnej i dwutlenku węgla oraz zakres stosowania.

Nawet w najdroższych produktach, z wysoką zawartością związków silikonowych, mamy do czynienia z przewagą dyspersji syntetycznej. Dlatego właściwa nazwa w przypadku opisywanych materiałów powinna brzmieć „dyspersyjne farby akrylowo-silikonowe”. Naturalnie obserwujemy silny wpływ silikonów na właściwości i parametry techniczne nawet przy relatywnie niewielkim ich udziale w recepturze farby. Sytuację komplikuje dodatkowo brak odpowiednich aktów prawnych (na przykład normy europejskiej) dotyczących farb silikonowych, a konkretnie regulujących ich skład i wskazujących jednoznaczny sposób jego przedstawienia na opakowaniu.

Farby krzemoorganiczne mogą występować w formie rozpuszczalnikowej i wodorozcieńczalnej (najpopularniejsze). O ile w przypadku pierwszego rodzaju mamy do czynienia z roztworem żywic silikonowych w rozpuszczalnikach organicznych, o tyle w drugim spoiwo stanowi mieszanina dyspersji akrylowych ze związkami silikonowymi. Zwróćmy uwagę na jeszcze jeden istotny fakt. Dyspersje żywic syntetycznych są znacznie tańsze od emulsji silikonowych. Istnieją więc powody ekonomiczne do produkcji farb krzemoorganicznych z wysoką zawartością pierwszej substancji błonotwórczej.

Praktycznie każdy z producentów poprzez dodatek 1% żywicy silikonowej do dyspersyjnej farby akrylowej może wytworzyć farbę silikonową. Hydrofobowe

właściwości powłok krzemoorganicznych wyjaśnić można szczególną orientacją cząsteczek związków silikonowych na powierzchni podłoża.

Aktywne grupy tych związków, reagując z wodą na płaszczyźnie materiału, tworzą wiązania „powierzchnia-tlen-krzem”. Rodniki organiczne związane z krzemem orientują się na zewnątrz, formując powierzchniową warstwę, niezwilżalną przez wodę.

Na hydrofobowość materiału powłokowego ma również wpływ tak zwany kąt zwilżania. Jego niska wartość oznacza „przyjazną” dla wody powierzchnię (hydrofilową), a wielkości ponad 90° wskazują na dobre właściwości hydrofobowe powłoki (odtrącanie wody). Różnicę widać wyraźnie na rysunkach poniżej.

Farby silikonowe wykazują tendencję do „samooczyszczania się” powłok malarskich. Dzieje się tak na skutek wspomnianych hydrofobowych właściwości związków silikonowych. Silnie odtrącane cząsteczki wody nie pozwalają na „zasysanie” zalegających na powierzchni drobin zanieczyszczeń w strukturę warstwy malarskiej.

W efekcie padający deszcz „nawija” zalegające na powierzchni ściany cząsteczki zanieczyszczeń. Analogiczne zjawisko można zaobserwować w przyrodzie, czego najlepszym przykładem jest liść lotosu. Posiada on specjalnie mikrostrukturyzowaną powierzchnię. Opisany mechanizm wykorzystany został w słynnej farbie elewacyjnej produkowanej przez jedną z niemieckich firm.

Długoletnie obserwacje elewacji pomalowanych farbami z silnym efektem hydrofobowym w niektórych przypadkach dostarczają jednak zaskakujących rezultatów. Na powłokach malarskich powstają miejscowe plamy i zabrudzenia, szczególnie gdy mamy do czynienia z obiektami bogato zdobionym dekoracjami architektonicznymi oraz rzeźbiarskimi.

Stąd ostatnie trendy (między innymi wykorzystujące nanotechnologię) coraz częściej wskazują na „hydrofilowość”, jednak zupełnie inaczej rozumianą niż do tej pory.

Farby silikonowe stosuje się na takich samych podłożach jak w przypadku farb akrylowych. Stanowią zabezpieczenie przed opadami atmosferycznymi i obciążeniami. Przeznaczone są przede wszystkim do renowacji obiektów zabytkowych.

Modyfikowane farby silikonowe

Modyfikowane farby silikonowe są szczególną odmianą farb silikonowych. Nazywane są także hybrydowymi. Do ich produkcji wykorzystywana jest nanotechnologia, czyli odpowiednio spreparowane frakcje wapna. Farby te doskonale kryją i wykazują właściwości samoczyszczące.

Farby dyspersyjne

Po drugiej wojnie światowej nastąpił szybki wzrost produkcji wodorozcieńczalnych farb dyspersyjnych. Było to konsekwencją opracowania wodnych dyspersji polimerów i zastosowania ich w charakterze spoiw malarskich. Popularność wprowadzonych w 1948 r. w USA farb recepturowanych na bazie dyspersji butadienowo-styrenowych przeznaczonych do malowania wewnątrz mieszkalnych zadecydowała o rozszerzeniu użycia tego spoiwa również w zakresie produkcji farb elewacyjnych. Następnie pojawiły się farby na bazie dyspersji polioctanu winylu. W Kanadzie w 1950 r. rozpoczęto pionierską produkcję tego rodzaju materiałów malarskich do zastosowań zewnętrznych.

Dyspersyjne farby akrylowe wprowadzono po raz pierwszy w połowie lat 50. XX w.

W 1957 r. pojawiły się pierwsze wodorozcieńczalne farby akrylowe przeznaczone do malowania elewacji budynków.

Szerszego wyjaśnienia wymaga stosowana obecnie nomenklatura. W literaturze oraz na opakowaniach produktów możemy spotkać co najmniej kilka określeń: farby emulsyjne, dyspersyjne, lateksowe (nie wspominając o „hybrydach” w rodzaju „farby lateksowo-akrylowe”, które są kompletnym nieporozumieniem).

Dyspersja (od łacińskiego słowa *dispersio* – „rozpraszać”) to układ złożony z dwóch faz stanu skupienia: fazy rozproszonej (np. żywicy syntetycznej) i fazy rozpraszającej (np. wody). Cząsteczki żywicy są dyspergowane w wodzie. Najprostszym rodzajem dyspersji jest mleko, w którym dwie niemieszające się ze sobą substancje – tłuszcz i woda – pozostają w jednym układzie.

Zwróćmy uwagę na definicję zamieszczoną w normie PN-EN 971-1: *Farba dyspersyjna: wyrób lakierowy, w którym substancja błonotwórcza jest zdyspergowana w wodzie*. Emulsja stanowi szczególną odmianę dyspersji, w której cząsteczki żywicy syntetycznej w postaci cieczy rozproszone są w drugiej cieczy, jaką jest woda.

Z kolei nazwa „lateks” to synonim określenia „dyspersja” (na przykład w USA „dyspersję” określa się terminem „lateks”, a w Anglii terminem „emulsja”). Niektórzy używają tego sformułowania, gdy mamy do czynienia z rozproszeniem ciała stałego w cieczy.

Obecnie określeniem farby lateksowe ujmujemy produkty tworzące powłoki zmywalne. Tak więc chemiczne pojęcie „lateks” zastąpiono fizyczną – odporność powłoki malarskiej na zmywanie.

Poniżej zamieszczono nazwy zawarte w PN-EN 971-1, stosowane jako tłumaczenia określenia „farba dyspersyjna”:

- a) w języku angielskim: *emulsion paint, latex paint*;
- b) w języku niemieckim: *Dispersionsfarbe, Kunststoffdispersionsfarbe*;
- c) w języku francuskim: *peinture émulsion, peinture au latex*.

Popularne terminy: farby emulsyjne czy lateksowe odnoszą się zatem do produktów tej samej grupy. Analizując literaturę specjalistyczną, zauważamy, że prawidłowe nazewnictwo stwarza problemy nawet chemikom (niekiedy są to sprzeczne ze sobą opinie), a odbiorcy farb bardzo często skazani są na co najmniej dziwne nazewnictwo stosowane przez niektórych producentów. Tak czy inaczej zarówno emulsja, dyspersja, jak i lateks oznaczają dwufazowy układ dyspersyjny.

Z tego tytułu prawidłowe określenie dla wszystkich produkowanych obecnie wodorozcieńczalnych farb elewacyjnych i ściennych (również tych coraz powszechniej nazywanych „lateksowymi”) powinno brzmieć „farby dyspersyjne”. Farby dyspersyjne stanowią zawiesinę pigmentów i wypełniaczy w dyspersji wodnej polimeru z dodatkiem środków pomocniczych. Są to z wytwarzanych obecnie produktów jedne z najbardziej skomplikowanych recepturowo układy powłokowe.

Złożony mechanizm schnięcia powłoki dyspersyjnej to fizyczny proces, polegający na odparowaniu wody, któremu towarzyszy zjawisko koalescencji, czyli

zlewania się cząsteczek polimeru. Pomimo szybkiego przesychnienia powłoki malarskiej (suchość dotykowa), koalescencja trwa około trzech tygodni. Powłoki elewacyjnych farb dyspersyjnych dowiodły swojej wysokiej, niekiedy ponad dwudziestoletniej trwałości.

Farby polimerowe

Polimerowe farby rozpuszczalnikowe są podobnie recepturowane jak farby dyspersyjne i w zasadzie posiadają podobny zakres zastosowania. Dyspersję żywicy syntetycznej zastąpiono w tych układach roztworem żywicy sztucznej, a wodę – odpowiednim rozpuszczalnikiem organicznym. Rolę spoiwa pełnią żywice akrylowe, akrylowo-styrenowe lub alkidowe.

Farby polimerowe posiadają zdolność wzmacniania osłabionych podłoży budowlanych (np. skredowanych tynków). Wykazują również doskonałą zdolność zwilżania powierzchni oraz wysoką siłę wiązania pigmentów i wypełniaczy. Dzięki odpowiedniemu doborowi rozpuszczalników farby tego rodzaju można stosować w ujemnych temperaturach. Poza tym końcowa powłoka malarska szybciej uzyskuje odporność na działanie opadów atmosferycznych.

Z uwagi na charakter rozpuszczalnika wszystkie tłuste plamy zostają rozpuszczone i usunięte z powierzchni podłoża podczas aplikacji farb polimerowych. Farby żywiczne stwarzają możliwość powlekania podłoży z pozostałościami wodorozpuszczalnych, odbarwiających się substancji (np. niektórych barwników), co jest niemożliwe przy stosowaniu wodorozcieńczalnych farb dyspersyjnych.

Z racji powszechnej tendencji do ograniczenia emisji VOC (lotnych związków organicznych) stosowanie tego rodzaju produktów jest coraz bardziej ograniczane. Cała gama alternatywnych odpowiedników wodorozcieńczalnych już wkrótce wyeliminuje farby elewacyjne i grunty na bazie rozpuszczalników organicznych. Niektóre firmy zweryfikowały już swoje katalogi produktów pod tym kątem.

Farby alkidowe

Farby alkidowe nazywane są często ftalowymi ze względu na fakt, że większość używanych do ich produkcji żywic zawiera bezwodnik ftalowy. Żyvice te dzielą się na tłuste, średnio tłuste i chude. Właściwości farby alkiowej; czas schnięcia, elastyczność, odporność na czynniki atmosferyczne i żółknięcie zależą od ilości kwasów tłuszczowych zawartych w żywicy oraz od ich rodzaju, np. te z olejem lnianym wykazują tendencję do żółknięcia.

Farby alkidowe schną oksydacyjnie, czyli pod wpływem tlenu z powietrza, dlatego też nie powinno się stosować zbyt grubych powłok tych farb. Cienka warstwa wierzchnia zastyga, tworząc powłokę, która nie dopuszcza tlenu do warstw farby znajdującej się głębiej. Farby ftalowe są łatwe do stosowania, mają dobrą rozlewność. Te na bazie tłustych żywic dobrze zwilżają powierzchnię, co pozwala nanosić je na powierzchnie oczyszczone ręcznie.

Wykazują bardzo dobrą odporność na czynniki atmosferyczne. Ulegają jednak zmydleniu, miękną w wodzie, nie są odporne na rozpuszczalniki i chemikalia. Mimo dobrej odporności na warunki atmosferyczne, po dłuższym czasie tracą połysk i podlegają kredowaniu.

Ze względu na zjawisko zmydlenia nie powinno się ich stosować na powierzchnie alkaliczne, a więc świeże tynki, powierzchnie ocynkowane oraz te, które są pokryte farbami krzemianowymi. Nie stosuje się ich również na powierzchniach, które mają bezpośredni kontakt z wodą. Chętnie wykorzystywane są przy renowacji. Często są modyfikowane różnymi żywicami, dzięki czemu zyskują dodatkowe właściwości. Dodatek poliwinylu poprawia ich odporność na wodę oraz chemikalia. Dodatek żywic fenolowych nadaje im połysk i uodparnia na działanie wody oraz substancji alkalicznych. Dodatek żywic silikonowych poprawia odporność na wysoką temperaturę i wilgoć, nadając jednocześnie połysk.

Farby chlorokauczukowe

W farbach chlorokauczukowych spoiwem jest chlorowany kauczuk oraz plastyfikatory niepodlegające zmydleniu. Wysychają one w wyniku przemian

fizycznych, czyli odparowania rozpuszczalnika. Powłoka po wyschnięciu jest odporna na wodę, kwasy i zasady. Wykazuje niską przepuszczalność pary wodnej.

Ze względu na dużą odporność na działanie chemikaliów używa się ich w środowisku silnie zanieczyszczonym. Nadają się na powłoki silnie obciążone oraz podłoża mineralne. Rozpuszczają je częściowo tłuszcze roślinne i zwierzęce. Farby tego rodzaju ulegają kredowaniu, słabo też utrzymują połysk i żółkną. Podłoże, na które je kładziemy, powinno być starannie przygotowane, nanosi się je wałkiem lub natryskuje kilkakrotnie ze względu na dużą porowatość powierzchni. Ich właściwości predestynują je do pokrywania betonu, tynków wapiennych i cementowych oraz konstrukcji metalowych i żeliwnych.

Farby epoksydowe

Farby epoksydowe to farby dwuskładnikowe. Wysychają chemicznie w wyniku reakcji chemicznej żywicy i utwardzacza. Miesza się je tuż przed użyciem, koniecznie z zachowaniem odpowiednich proporcji. Spoiwem są żywice epoksydowe – tworzywa chemoutwardzalne.

Farby takie dają powłokę trwałą, odporną na czynniki mechaniczne i chemiczne, a także na wodę, oleje, zasady i wiele rozpuszczalników. Nie są natomiast odporne na kwasy i promieniowanie ultrafioletowe, silne nasłonecznienie. Nadają się do malowania powierzchni ścian i podłóg, szczególnie do piwnic, magazynów. Podłoże powinno być bardzo dobrze przygotowane, a przede wszystkim solidnie zabezpieczone przed przenikaniem wilgoci, wysuszone, przeszlifowane i starannie odpyłone. Bardzo ważne jest przestrzeganie zaleceń producenta dotyczących reżimu, który należy utrzymać podczas malowania. Istotne są proporcje i temperatura prowadzenia mieszanki. Farbę nakłada się wałkiem, między nakładaniem pierwszej i drugiej warstwy musi upłynąć więcej niż 10 godzin, ale mniej niż 24 godziny. Do powierzchni, które mają podwyższone wymagania co do dezynfekcji i czyszczenia, stosuje się wodną farbę epoksydową, która nie zawiera rozpuszczalników organicznych. Nadaje się ona do większości powierzchni budowlanych.

Farby poliuretanowe

Farby poliuretanowe, podobnie jak epoksydowe, to utwardzane chemicznie farby dwuskładnikowe. Jako substancji błonotwórczych używa się tu poliuretanów. Oba składniki miesza się w odpowiednich proporcjach zaraz przed malowaniem. Powłoki uzyskane przy wykorzystaniu farb poliuretanowych są odporne na działanie wody, wilgoci, środków czyszczących i chemikaliów. W przeciwieństwie do farb epoksydowych są odporne na działanie promieni UV.

Używa się ich do malowania powierzchni stalowych, z metali lekkich, betonu oraz drewna. Najczęściej używa się ich do malowania i zabezpieczania parkietów, okładzin drewnianych, listew, boazerii z różnych gatunków drewna. Mają wysoką odporność na ścieranie i dużą elastyczność. Powierzchnie, na które nanosi się lakier, muszą być wyszlifowane, odpylone i odtłuszczone. Na ogół nakłada się trzy warstwy lakieru w odstępach 24-godzinnych, szlifując i odpylając każdą warstwę. Farby poliuretanowe zawierają lotne substancje szkodliwe dla zdrowia, dlatego trzeba zachować ostrożność przy malowaniu, zapewnić odpowiednią wentylację i sezonować pomalowaną powierzchnię. Na rynku są również farby poliuretanowe jednoskładnikowe, w których rolę utwardzacza pełni wilgoć z atmosfery. Farby takie rzadko używane są do malowania elewacji, choć znane są przypadki użycia ich do tego celu na nowoczesnych murach.

Nanotechnologia a tradycyjne rozwiązania

Na początku podstawowe wykorzystanie nanotechnologii w zakresie produkcji materiałów malarskich opiera się na zasadzie fotokatalitycznego działania TiO_2 oraz efektywności nanosrebra, czyli dwóch rodzajów nanocząsteczek najczęściej wykorzystywanych w recepturach farb. Obecnie laboratoria mają do dyspozycji szereg innych nanokomponentów (np. nowoczesnych dyspersji, wypełniaczy, pigmentów i innych środków modyfikujących) poprawiających m.in. odporność powłok malarskich na działanie czynników klimatycznych czy przyłączanie zanieczyszczeń.

Z pewnością jest to nadal początek zmian w podejściu do formułowania farb elewacyjnych, tym bardziej że nanotechnologia jest relatywnie młodą dziedziną

nauki, czekającą na kolejne odkrycia. Szeroki rozwój nauki służącej wytwarzaniu farb prowadzi do udoskonalania najbardziej tradycyjnych powłok malarskich. To szerokie spektrum tworzenia nowych technologii malarskich od prehistorycznych aż po XXI w. i łączących je w dowolny sposób w celu osiągnięcia najlepszego efektu jest dla osób działających w tej dziedzinie fascynujące i inspirujące.

Mineralne wyprawy i powłoki malarskie od momentu ich aplikacji na powierzchni elewacji utwardzają się i z czasem stają coraz mocniejsze. Z chwilą naniesienia na ścianę materiałów organicznych rozpoczyna się właściwy proces ich naturalnego starzenia. Generalnie taki też jest los wszystkich tworzyw sztucznych. Należy domniemywać, że elewacyjne materiały powłokowe być może w niedalekiej przyszłości będą produkowane między innymi przy wykorzystaniu nanocząsteczek, działających w sposób analogiczny do działania farb samo się naprawiających. Takie powłoki stosowane są na przykład do pokrywania promów kosmicznych. Nanotechnologia diametralnie zmienia właściwości materiałów doskonale znanych nam w skali makro. Być może te nowe technologie w jeszcze większym stopniu zrewolucjonizują otaczający nas świat i dostaniemy zupełnie innego rodzaju inteligentne elewacyjne preparaty malarskie.

Historia przyzwyczaiła nas do tego, że co nas dzisiaj zdumiewa, jutro staje się powszechne. Nanotechnologia jest jedynie przystankiem na drodze do rozwoju elewacyjnych materiałów powłokowych.

Informacje ogólne dotyczące technologii wykonywania stratygraficznych badań wypraw tynkarskich i powłok malarskich

Poniższy opis jest przeznaczony dla osób zainteresowanych ustaleniem pierwotnej kolorystyki budowli. Aby rozpoznać historyczne warstwy, należy wykonać odkrywki pasowe poszczególnych warstw. Następnie powłoki malarskie zmierzyć kolorymetrem elektronicznym.

A. Metodyka badań

Wykonanie odkrywek stratygraficznych w tynkarskich warstwach technologicznych na elewacjach i we wnętrzach budynków przeprowadza się tradycyjnymi

metodami inwazyjnych, mechanicznych odsłoneń pasowych. Odkrywane powinny być wszystkie poszczególne warstwy chronologiczne powstałe na murach badanego obiektu. Do bezpośredniego badania, odczytu i określania kolorów należy używać przenośnych kolorymetrów elektronicznych. Można – przykładowo – użyć bardzo precyzyjnego, elektronicznego **KOLORYMETRU RM 110** firmy **X-Rite** (Michigan, USA). **Firma X-Rite** jest światowym liderem w produkcji rozwiązań i sprzętu do zarządzania identyfikacją barw oraz kontroli koloru. Oferta firmy **X-Rite** obejmuje systemy do wyjściowych oraz zaawansowanych pomiarów kolorystycznych wszelakiego rodzaju powłok malarskich, kalibracji urządzeń poligraficznych, kalibracji monitorów, profilowania urządzeń wejściowych służących do odtwarzania barwnych obrazów.

Wzorniki i sprzęt firmy **X-Rite** są idealnymi narzędziami do kontroli koloru dla projektantów, budowniczych, poligrafów, grafików komputerowych, artystów plastyków, konserwatorów zabytków. Stosowane są one najczęściej w projektowaniu graficznym, druku z użyciem różnych urządzeń (od tradycyjnych aż po elektroniczne najwyższej jakości), w fotografii cyfrowej, w technice prepress i w proofingu oraz przy badaniach wymalowań barwnych. W lipcu 2006 r. firma **X-Rite** przejęła znaną z produkcji o podobnym profilu firmę **GRETAG MACBETH**. Wszystkie systemy produkowane przez **GRETAG MACBETH** sprzedawane są obecnie pod marką **X-Rite**.

Producenci farb oraz lakierów nieustannie rozwijają nowe i przyciągające oko odcienie, które w jakiś sposób odróżniałyby ich markę od konkurencji. Producenci efektywnych pigmentów plasują się na czele tego trendu i nieustannie pracują nad rozwojem nowych technologii, które pozwalają osiągnąć jeszcze bardziej wyrafinowany wygląd powłok malarskich. Nowoczesne lakiery mają istotne znaczenie dla efektu końcowego. Nowoczesne technologie pozwalają na stworzenie nowych wzorów, zaś imitacja struktury przynosi pożądaną różnorodność i głębię. Największym problemem, z którym spotykają się projektanci oraz producenci, jest to, że do tej pory nie istniała żadna niezawodna metoda pomiaru barwy specjalnych efektywnych materiałów powlekających. Od momentu pojawienia się technologii **XDNA** opracowanej przez **X-Rite** nie ma z tym problemów. Najlepsze przyrządy mierzyły dotychczas barwę tylko w formacie dwuwymiarowym, tak że były w stanie detektować różnice w efektywnych lakierach

dotyczące właściwość barwy. Jednak nadal były niewrażliwe na istotne właściwości powierzchniowe i podpowierzchniowe powłoki malarskiej.

Technologia **xDNA** (*x-Rite Dynamic Numeric Analysis*) jest bardzo efektywnym i ważnym narzędziem dla wszystkich, którzy potrzebują ocenić wpływ receptury barwnej oraz warunków aplikacji na końcowy efekt kolorystyczny. Jednocześnie jest sposobem cyfrowego połączenia całego procesu produkcji, począwszy od projektu graficznego aż po produkt końcowy. Każda barwa ma swoją własną, niepowtarzalną osobowość. Metoda **xDNA** umożliwia określenie wielokątowe danych spektralnych w formacie trójwymiarowym. Ten trójwymiarowy model matematyczny jest szczególnie dla każdej barwy i można go wykorzystać jako charakterystyczny „odcisk palca”. Nowo powstała technologia **xDNA** daje prawie nieograniczone możliwości. Dla jednolitego i czytelnego przekazu przyjąłem jako bazowy uniwersalny, profesjonalny, międzynarodowy wzornik kolorów **NCS – NATURAL COLOR SYSTEM**.

NCS – NATURAL COLOR SYSTEM to naturalny system barw oparty na ludzkiej percepcji, opracowany przez Skandynawski Instytut Barwy w Sztokholmie i wprowadzony w 1979 r. Za jego pomocą można opisać każdy wyobraźalny odcień i nadać mu jednoznaczną notację **NCS**. Notacja **NCS** opiera się na podobieństwie danego koloru do jednego z sześciu kolorów podstawowych: białego (W), czarnego (S), żółtego (Y), czerwonego (R), niebieskiego (B) i zielonego (G). W systemie **NCS** każdy kolor reprezentowany jest literą, czterocyfrowym symbolem oznaczającym odcień oraz symbolem literowo-cyfrowym oznaczającym składowe koloru i ich proporcje.

Dwa systemy **NCS – NATURAL COLOR SYSTEM** (doskonały zestaw **1950** kolorów) oraz **RAL – CLASSIC SYSTEM** (tylko **215** kolorów) obowiązują i są stosowane na całym świecie. Opierając się o wzorcową kolorystykę reprezentowaną przez próbki kolorów obu systemów, znani producenci farb i lakierów tworzą własne palety kolorów. Dzięki programom komputerowym możliwe jest umiejscowienie każdej barwy na paletce każdego dowolnego systemu. Jednak system **RAL** jako że zawiera wzory tylko 215 barw, jest głównie używany w przy określaniu kolorów powłok lakierniczych. Natomiast **NCS**, zawierający 1950 wzorów barw, jest szeroko używany w projektowaniu kolorystyki elewacji i wewnątrz wszelakiego rodzaju budowli, w tym także w określaniu kolorystyki w obiektach zabytkowych.

B. Opis wykonywania badań

Aby przeprowadzić badania stratygraficzne np. typowej XIX-wiecznej miejskiej kamienicy, należy wykonać odpowiednią liczbę (od kilkunastu do kilkudziesięciu) pasowych, inwazyjnych odkrywek na wszystkich spektakularnych powierzchniach, na wszystkich kondygnacjach lub we wszystkich reprezentacyjnych wnętrzach obiektu.

W każdej odkrywce powinny zostać odsłonięte warstwy powłok malarskich oraz tynków aż do murów lub co najmniej do pierwotnej warstwy tynku (tak zwanej *obrzutki*). Odkute warstwy ukazać powinny technologię oraz kolorystykę pierwotnego wykonania murów, zapraw tynkarskich i powłok malarskich.

Pierwotne warstwy barwne należy zbadać kolorymetrem elektronicznym **KOLORYMETR RM 110**.

Wyniki badań należy porównywać jedynie z autoryzowanymi oryginalnymi wzornikami barw **NCS – NATURAL COLOR SYSTEM** albo **RAL – CLASSIC SYSTEM**.

Wszelkie inne próby odwzorowania barw będą skazane na niepowodzenie, ponieważ mogą to być działania polegające na szukaniu koloru na podstawie oceny wzrokowej albo poprzez wyświetlanie wzorników barw na ekranach komputerów. Oczy ludzkie, mimo swej niesamowitej konstrukcji, są urządzeniem optycznym działającym odmiennie u różnych osób. Postrzeganie barw też może być różne. Dlatego powinniśmy zawierzyć urządzeniom elektronicznym, które są naprawdę obiektywne. Szukanie barw na ekranie komputerów też jest niecelowe, gdyż popularnie stosowane wyświetlacze bardzo słabo odwzorowują prawidłowy obraz barw. Jedynie wysokiej klasy komputery z starannie wyskalowanymi monitorami mogą służyć do tego celu. Ale w takie urządzenia są wyposażone najwyższej klasy zakłady drukarskie albo pracownie fotograficzne.

Piotr Grzegorz Mądrach, Sławomir Nowaczyk

Drzwi biegunowe.

*Wstęp do analizy historii, konstrukcji
i dekoracji na wybranych przykładach*

Andrzej Cichy

Najważniejszym faktem w historii rozwoju konstrukcji drzwiowych jest zamknięcie otworu drzwiowego ruchomym skrzydłem. Zastosowane w tym celu połączenie, umożliwiające powtarzalny ruch skrzydła, zapoczątkowało rozwój konstrukcji drzwiowych obejmujący zarówno samo skrzydło, jak i sposób jego osadzenia w ścianie. Proces ten, trwający nieprzerwanie do dnia dzisiejszego od około 5700 lat, jeśli mierzyć go wiekiem najstarszych, jak dotychczas, drzwi – znalezionych w Szwajcarii¹ (il. 2) – zaowocował tylko czterema drewnianymi konstrukcjami drzwiowymi, tj. biegunowymi, deskowymi, ramowo-płycinowymi² i płytowymi³, z licznymi odmianami, ujętymi w Polsce od lat 90. XX w. w systematyce tego detalu jako konstrukcje zabytkowe⁴. Postęp w rozwoju konstrukcji drzwiowych przełomu XX i XXI w., widoczny zwłaszcza w zastosowaniu nowych materiałów, w okuciach zapewniających ruch w więcej niż jednym kierunku (drzwi przesuwno-wyłamywane) i płaszczyźnie (pionowo-poziomej), wcześniej nieosiągalny, oraz w ułatwieniu bądź zautomatyzowaniu procesu otwierania i zamykania, przebiega nadal na tle konstrukcji dawnych. Wspomniane najstarsze skrzydło drzwiowe, rozwiązane jako biegunowe, w zakresie konstrukcji ma swoje liczne odpowiedniki także w XX w. i to w wielu regionach Europy, Afryki, Azji. Jakie podobieństwa istnieją między drzwiami, które dzieli od współczesnych im przykładów tak duży odstęp czasu? Czy są one historycznie najstarszą konstrukcją drzwiową, jeśli tak – to gdzie i kiedy wykształconą?

¹ Tekst zawiera pierwszą część wyników badań poświęconych zabytkowym drzwiom biegunowym. Realizowane są one od 2013 r. w ramach badań prowadzonych przez autora na Wydziale Technologii Drewna w Szkole Głównej Gospodarstwa Wiejskiego w Warszawie.

K. Altorfer, *Neue Erkenntnisse zum neolithischen Türflügel von Wetzikon ZH-Robenhausen*, „Zeitschrift für Schweizerische Archäologie und Kunstgeschichte“, 1999, Bd. 56, s. 217-222.

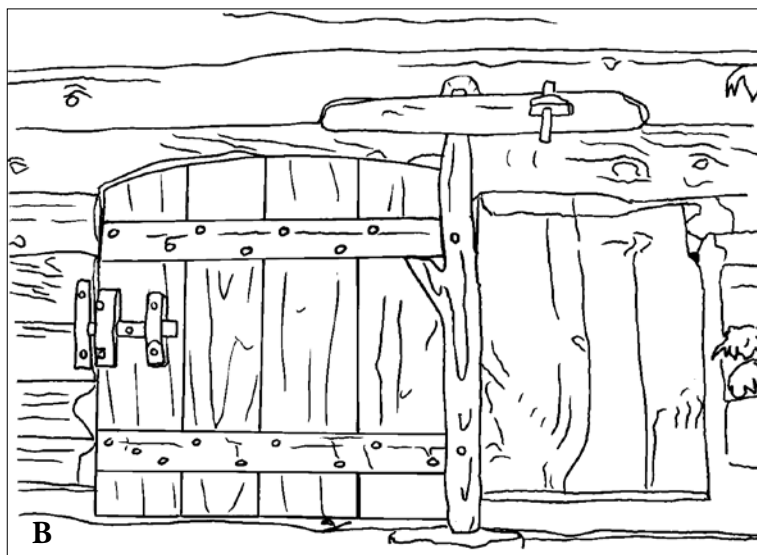
² J. Tajchman, *Drewniane drzwi zabytkowe na terenie Polski (systematyka i problematyka konserwatorska)*, „Ochrona Zabytków” 1991, nr 4, s. 269.

³ A. Cichy, *Zabytkowa stolarka drzwiowa – analiza konstrukcji, dekoracji i problematyka konserwatorska*, [w:] *Aedifico et Conservo*, Warszawa 2011, s. 447-591.

⁴ J. Tajchman, op. cit., s. 269.



A



B

1. Norwegia, Skansen Maihaugen k/Lillehammer. A – Obora z górskiego gospodarstwa Øygarden w Skjåk. (Gudbrandsdalen). Budynek z drewna sosny o ścianach w konstrukcji wieńcowej (czas budowy nieznan). B – Fragment ściany szczytowej budynku z drzwiami biegunowymi i drewnianą zasuwą. Gałąź z bocznym odrostem wykorzystana została jako słupek biegunowy i zarazem wspornik, który niczym miecz podpira górną listwę w nim osadzoną, przeciwdziałając zwiśnięciu tafli skrzydła. Rys. A. Cichy na podstawie fotografii z 2011 r. za: my.opera.com/Seji/albums/showpic.dml?album=8071912&picture=118142962 (Fot. bmalu, 2008)

Czy leży u podstaw żywotności tej konstrukcji przyzwyczajenie człowieka do tradycyjnych rozwiązań. A może jej liczne zalety – nie zawsze dzisiaj uświadamiane, gdy na tle współczesnych drzwi najeżonych elektroniką, w pełni zautomatyzowanych, pokazuje się m.in. w Polsce obraz drzwi biegunowych ze stanowisk archeologicznych, albo spod strzechy, malowniczo utrwalony w skansenach drewnianego budownictwa wiejskiego? Jak ocenić owoc neolitycznej inteligencji naszych przodków na progu XXI w., czy tylko w kategoriach „prymitywnych” dokonań pierwszych ludzi, czy może technicznych osiągnięć tak ważnych, jak wynalezienie koła i jego zastosowanie?

*

Drzwi biegunowe to konstrukcja, w której zastosowano ruchome złącze w celu cyklicznego otwierania i zamykania skrzydła drzwiowego. Klasyfikacja ta będzie stosowana niezależnie od materiału i systemu w jakim zbudowana jest sama tafla skrzydła. Głównym elementem tego „mechanizmu” są czopy⁵ ukształtowane góram i dołem w układzie biegunowym, w części brzeżnej tafli skrzydła. Czopy te, osadzone w gniazdach wykonanych w ścianie w świetle otworu drzwiowego lub przymocowanych do niej elementach, przenoszą ruch obrotowy skrzydła. Na nich, jak na metalowych czopach zawiasów⁶, obraca się skrzydło drzwiowe. Ale z jedną różnicą. W konstrukcji biegunowej bowiem skrzydło drzwiowe stoi na dolnym czopie, a nie wisi. Górny czop zaś tylko utrzymuje w pionie oś biegunową. Jest to istotna cecha odróżniająca tę konstrukcję od drzwi ze skrzydłami zawieszonymi na zawiasach.

W odniesieniu do drzwi, w których elementy połączenia biegunowego wykonano z drewna, używa się niekiedy określenia drzwi z drewnianymi zawiasami.

⁵ Określenie „biegun” funkcjonuje w literaturze polskiej zarówno w odniesieniu do czopów (niezależnie od materiału użytego do ich wykonania – drewna bądź żelaza) – (a), jak i pionowego elementu w tafli skrzydła w postaci deski, bala, słupa lub kantówki (niekiedy zwanego – ścięzują), w którym czopy te zostały ukształtowane – (b); a – Z. Gloger, *Budownictwo drzewne i wyroby z drzewa w dawnej Polsce*, Warszawa 2006 (reprint wydania z 1907 r.), t. 1, s. 18; b – J. Karłowicz, *Słownik gwar polskich*, t. 1 (A-E), Kraków 1900, s. 80; J. Tajchman, op. cit., s. 269.

⁶ Najbliższym funkcjonalnym odpowiednikiem wykazującym także formalne podobieństwa do drewnianych połączeń biegunowych są zawiasy czopikowe stosowane w meblarstwie. Czopiki – małe czopy osadzone w płaskownikach wpuszczanych w czoła drzewiczek mają układ biegunowy. Być może pierwowzorem tego rodzaju zawiasów były właśnie drewniane połączenia biegunowe drzwi.

Porównanie to, dopuszczalne z uwagi na tę samą funkcję obu sposobów połączenia tafla ze ścianą, nie znajduje uzasadnienia właśnie z uwagi na kryterium materiałowe. Zawiasy były bowiem wykonywane także z drewna. Stosowano je najwcześniej w meblach. W drzwiach można było je spotkać w niektórych regionach Polski jeszcze w 3. ćw. XX w.⁷

Kolejną oryginalną cechą jest również i to, że wszystkie części drzwi, wspomniane połączenie biegunowe, a nawet zasuw, mogły być wykonywane z drewna⁸. Cechę tę odnajdziemy bez trudu w obiektach współczesnych – powstałych w XX w., jak i w najstarszych. Do budowy wykorzystywano zarówno gałęzie pozostałe po ścięciu drzewa, jak i surowiec wysoko przetworzony (deski, kantówki) (il. 1, 19). Nieskomplikowana budowa (skrzydło może być wykonane w technice plecionkowej, z jednej deski) wymagała w takich przypadkach niewielkiego zestawu narzędzi do pobieżnej obróbki drewna, jak i nienajwyższych kwalifikacji wykonawcy. We wczesnym okresie rozwoju budownictwa drewnianego, znamienne ubogim jeszcze warsztatem narzędzi i wynikającymi z tego możliwościami przetworzenia surowca drzewnego i dokładnej jego obróbki, ta prosta konstrukcja była jedyną, którą ówczesni rękodzielnicy, przy wymienionych ograniczeniach, mogli zrealizować.

*

Czynniki, które skłoniły naszych przaprzodków do poszukiwań miejsc schronienia, to chłód, deszcz i zagrożenia ze strony zwierząt. W tym celu wykorzystano m.in. jaskinie, jamy ziemne – z konieczności formy jeszcze naturalne, ale adoptowane przez człowieka na miejsce tymczasowego zamieszkania. Miejsca te to pierwsze domostwa. Wybór wskazuje na umiejętność oceny przez pierwszych ludzi przydatności gotowych rozwiązań, odnajdowanych w otaczającym świecie i poszukiwania w nim inspiracji – świadczy też o ich racjonalnym zachowaniu,

⁷ Każda z drewnianych zawias składała się z dwóch nakładek z ukształtowaną w zakończeniach tuleją. Przybijano je po dwie – górną do skrzydła, a dolną jako podparcie nakładki górnej do odrzwi. Nakładki łączył w zawiasę drewniany pręt przechodzący przez otwory tulejowe; K. Moszyński, *Kultura duchowa Słowian*, t. 1 (*Kultura materialna*), Warszawa 1967, s. 526.

⁸ Zdaniem Glogera jest to cecha konstrukcji „bardzo pierwotnej, obywającej się całkowicie bez żelaza”, Z. Gloger, op. cit., s. 257-258.

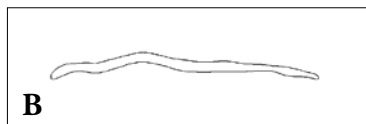
pomimo wczesnego etapu rozwoju. Z chwilą pojawienia się pierwszych domostw zrodziła się potrzeba ochrony ich wnętrza. Lokowano je więc w miejscach trudno dostępnych. Wykonywano również sztuczne konstrukcje utrudniające dostęp. W jaskini Raj koło Kielc odkryto około 300 poroży reniferów, które tworzyły rodzaj zasieków broniących wejścia do niej⁹.

Proces przechodzenia ludzkości od łowiectwa, zbieractwa i koczowniczego trybu życia do trybu osiadłego, związanego z uprawą ziemi i hodowlą, zapoczątkował stopniowe przemiany gospodarcze. Za ich kolebkę uznaje się Bliski Wschód i rejon tzw. Żyźnego Półksiężycza, skąd m.in. nowe techniki produkcji żywności rozprzestrzeniły się na Europę, Afrykę i Azję Południową¹⁰. Przekształceniom tym towarzyszyło zakładanie stałych osiedli położonych w bliskości upraw (Catal Höyük, Jerycho, Mujebat), które są jednym z osiągnięć epoki neolitycznej. Znajdujące się w nich obiekty mieszkalne wznoszono już z dostępnych materiałów – gliny, drewna, kamienia. Zamknięcie otworu drzwiowego lekką ruchomą konstrukcją wydaje się logiczną konsekwencją wymogu ochrony wnętrza wzniesionych budynków, przynajmniej wyższych rangą, tym bardziej że skrzydło drzwiowe na tle złożonej konstrukcji budynku jest drobnym detalem, którego wykonanie teoretycznie powinno leżeć w granicach umiejętności budowniczych tych domów. Wytworzone przez pierwsze społeczności neolityczne dobra, w tym żywność, wymagały nie tylko ochrony przed czynnikami klimatycznymi, ale i zagrożeniami za strony człowieka. Możemy także mówić o ochronie prywatności wnętrza, nawet w obrębie niewielkich osad. W najstarszych osiedlach w Anatolii, Syrii i Palestynie jednak nie znaleziono – jak dotąd – drewnianych drzwi czy śladów wskazujących na osadzenie w otworze drzwiowym ruchomego skrzydła rozwiązane w jednej z najprostszych konstrukcji. Tego rodzaju najstarsze znaleziska prowadzą nas natomiast na teren Europy, zasiedlonej w trzeciej kolejności – w 1. poł. V tysiąclecia p.n.e.

Na stanowiskach archeologicznych z okresu neolitu nie znaleziono dotychczas ruchomych skrzydeł drzwiowych, w których zastosowano, jako jedyny, inny

⁹ http://pl.wikipedia.org/wiki/Prehistoria_ziem_polskich; Kaczanowski, Kozłowski, *Wielka Historia Polski, Najdawniejsze dzieje ziem polskich do VII wieku*, Kraków 1998, t. 1, s. 58-69.

¹⁰ A. Ziółkowski, *Historia powszechna. Starożytność*, Warszawa 2009, s. 31.



2. Szwajcaria. Kanton Zurych, Weisstanne. Wetzikon-Robenhausen. Skrzydło drzwi biegunowych. Ok. 3700 p.n.e. Widok i przekrój poprzeczny. Fot. za: A – *Archäologie. Schätze aus dem Schweizerischen Nationalmuseum*, 21.06.2013–21.12.2014, Zurych 2013, s. 12; B – K. Altorfer, *Neue Erkenntnisse zum neolithischen Türflügel...*, s. 219

niż biegunowy sposób połączenia skrzydła ze ścianą, równie dawnych. Toteż w systematyce drewnianych konstrukcji drzwiowych, które są ruchomą, rozwieraną (a nie półstałą!) przegrodą osadzoną w ścianie w celu ochrony wnętrza i umożliwienia komunikacji, drzwi biegunowe są uznane za konstrukcję najstarszą. Umowną granicę powstania drzwi biegunowych wyznacza tymczasowo wiek najstarszego skrzydła drzwiowego znalezionej w neolitycznej osadzie Robenhausen Am Ptäffikersee koło Zurychu (il. 2). Badania dendrochronologiczne drewna wykazały, że pochodzi ono z drzewa ściętego ok. 3700 r. p.n.e. Skrzydło to masywna „deska” jodły pospolitej (*Abies Alba* Mill.) o wymiarach 160 x 65 cm. Grubość waha się od 3 cm w części brzeżnej do 6 cm. Przy jednym z naroży, przyjmuje się, że dolnym, znajduje się czop biegunowy długi na 13 cm, okrągły w przekroju. Skrzydło wykonano z części bielastej drewna¹¹. Pozyskanie materiału na skrzydło o szerokości 65 cm wymagało ścięcia drzewa o dużej średnicy pnia. Prawdopodobnie zastosowano wówczas technikę rozłupywania

¹¹ K. Altorfer, *Neue Erkenntnisse...*, op. cit., s. 217-222.

drewna, którą znano już w V tysiącleciu p.n.e., dającą pożądane efekty w przypadku jodły – gatunku o bardzo dobrej łupliwości. W tym celu wykorzystywano drewniane młotki, długie kliny i kamienne siekiery – narzędzia, którymi dysponowali rzemieślnicy z osady Robenhausen. Wątpliwości budzi ścięcie tak grubego drzewa i jego dalsze przetworzenie. Wykonawcy mogli wykorzystać drzewo puste w środku, obumarłe, albo fragment brzeżny rozłupanego w naturalny sposób drzewa¹², dla którego po odcięciu od pnia i sformatowaniu w osadzie znaleźli nowe zastosowanie – jako przegrody drzwiowej.

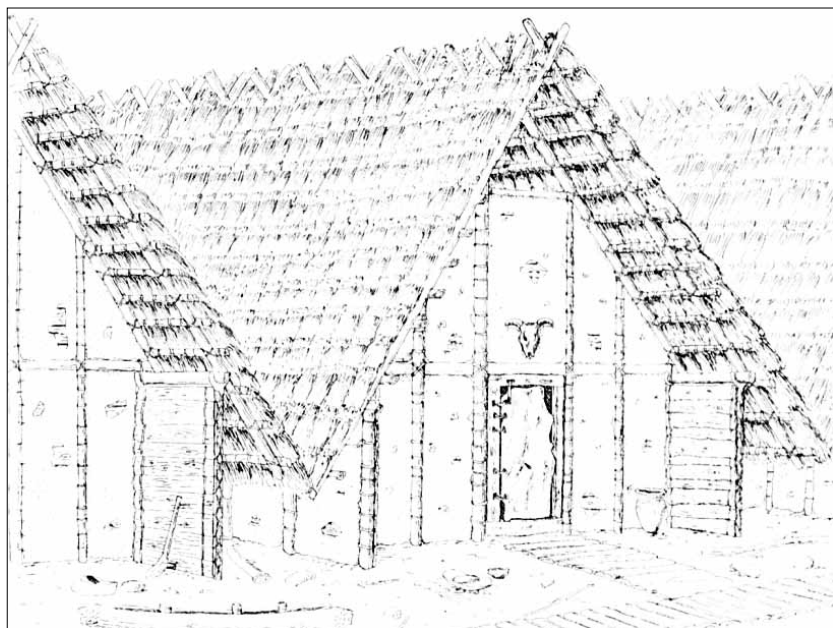
Pośród badaczy nie ma jednak zgodności przede wszystkim co do sposobu osadzenia skrzydła w odrzwiach. Brak górnego czopa tłumaczy się m.in. jego zniszczeniem w wyniku eksploatacji bądź degradacji biologicznej – przy takiej interpretacji mielibyśmy do czynienia ze skrzydłem, które jest klasyczną konstrukcją biegunową z dwoma czopami. Otwory wykonane w części brzeżnej tafla to skutek dokonanej naprawy uszkodzonego skrzydła w celu jego ponownego ruchomego połączenia, ale tym razem ze słupem ściany jako stojakiem odrzwi za pomocą powrozów. Dzisiaj dominuje hipoteza, w myśl której skrzydło miało tylko jeden dolny czop, który ustalał położenie względem progu i wyznaczał oś obrotu. Powrozy luźno (!) przetknięte przez wspomniane otwory łączyły taflę ze stojakiem na całej jego wysokości i umożliwiały ruch. Dodatkowo skrzydło podwieszono do nadproża, wykorzystując ponownie górny narożny otwór, o czym ma świadczyć jego kształt przypominający literę *L*, o ramionach skierowanych w kierunku obu elementów odrzwi. Przy takim zamocowaniu skrzydło przy takim zamocowaniu podczas otwierania nieznacznie podnosiło się ku górze¹³ (il. 2, 3). Jeśli założymy, że skrzydło wykonano do istniejącego już budynku, to osadzenie go w świetle otworu drzwiowego pozwalało w istocie na wykonanie tylko jednego dolnego czopa. Ruch rozwierający skrzydła możliwy byłby po przywiązaniu tafla do stojaka odrzwi i ewentualnie nadproża, jak argumentuje większość badaczy. Jeśli jednak przyjmiemy, że skrzydło wykonano do nowo wznieszonego budynku, to jest prawdopodobne, że już jako klasyczną konstrukcją

¹² Prawdopodobnie właśnie złamane, rozłupane i powalone drzewa z wiatrołomów i śniegołomów naprowadziły neolitycznych cieśli na najstarszą technikę obróbki wzdłużnej drewna przez rozłupywanie w celu pozyskiwania „wielkoformatowego” drewna budowlanego.

¹³ K. Altorfer, op. cit., s. 223.

z dwoma czopami. Montaż takiego skrzydła w świetle otworu drzwiowego musiał się dokonać w czasie budowy ściany szczytowej. Ale skrzydło mogło także być osadzone we wnętrzu przed ścianą, z czopami obracającymi się w obejmach. Sugeruje to wymiar czopa, który nie ma formy krótkiego wypustka, ale nawet przy obecnym stanie zachowania – długiego elementu przygotowanego do pracy w głębokim pionującym skrzydło gnieździe bądź w gnieździe nieznacznie oddalonym od krawędzi otworu wejściowego – stąd wymagany większy zasięg czopów. Rozwiązanie to może być wynikiem wcześniejszych doświadczeń z tego rodzaju połączeniami. Przy tym założeniu możliwy byłby montaż skrzydła również w istniejącym domu, co leżało w granicach umiejętności wykonawców. Wiele przemawia więc za tym, że budowniczy osady w Robenhausen mogli już znać konstrukcję biegunową z dwoma czopami wykonaną z drewna, która nie była dla nich nowością.

Kolejne drzwi, odkryte w pobliżu opery w Zurychu, są o ponad sześć wieków młodsze (il. 4). Badania dendrochronologiczne drewna użytego m.in. w konstrukcji drzwi wykazały, że pozyskano je między wrześniem 3063 a majem



3. Próba rekonstrukcji sposobu osadzenia skrzydła w otworze drzwiowym zrekonstruowanego domu z osady Robenhausen. Rys. za: K. Altorfer, *Neue Erkenntnisse zum neolithischen Türflügel...*, s. 222

3062 r. p.n.e. Znaleźisko pochodzi z tego samego regionu zamieszkałego w okresie 3700-2500 p.n.e.¹⁴. Możemy więc mówić w odniesieniu do tego terenu o ciągłości w rozwoju konstrukcji drzwiowych. Analiza budowy taflí skrzydła ujawnia, już przy wstępnym oglądzie i porównaniu z drzwiami z Robenhausen, złożoność konstrukcji i występowanie rozwiązań charakterystycznych dla innych odmian drzwi. Skrzydło tworzą trzy deski z drewna topoli (19, 33, 35 cm), które połączone na szerokość w jeden podzespół za pomocą drewnianych listew wpuszczonych w pokład deskowy. Listwy te zabezpieczono przed wysunięciem z rowków za pomocą drewnianych klamer, które niczym agrafki spinają je z każdą deską taflí¹⁵. Wykonawca zastosował rozwiązanie pozwalające na zwiększenie wymiarów gabarytowych, zwłaszcza szerokości, wykorzystując deski o mniejszych przekrojach poprzecznych, efektywnie wykorzystując dostępny materiał, łatwiejszy przy tych gabarytach do pozyskania. Skonstruowane skrzydło o wymiarach funkcjonalnych 88 x 153 cm i grubości wynoszącej ok. 4 cm ma dzięki temu lekką taflę, mniej podatną na deformację kształtu. Nadto stosunek szerokości do wysokości jest zbliżony do proporcji stosowanych zwyczajowo przez wieki w budownictwie drewnianym. Przykładowo w Polsce jeszcze w XVIII w. zalecano, aby wyrażał się on stosunkiem 1,5 (2): 3,25 łokcia¹⁶. Jako ciekawostkę można dodać informację, że szerokość jest także zgodna z wymogami określonymi dla wejść do budynków i mieszkań w obowiązującym dzisiaj, m.in. w Polsce, choć nie określają tego normy¹⁷. Wykonanie złącza wpustowo-listwowego, dodatkowo zabezpieczonego przed jego rozłączeniem, wyeliminowało problem zwiśnięcia skrzydła

¹⁴ *Holzür aus der Steinzeit entdeckt. Rettungsgrabung unter dem Zürcher Parkhaus Opéra*, „Neue Zürcher Zeitung“, 19.10.2010, tekst pobrany w 2012 r. ze strony: <http://www.nzz.ch/aktuell/startseite/pfahlbauer-tuer>.

¹⁵ *Zürich: Steinzeit-Tür gefunden*, 21.10.2010 – AB, tekst pobrany w 2012 r. ze strony: <http://www.archaeologie-online.de/magazin/nachrichten/zuerich-steinzeit-tuer-gefunden-13058>; także: *Grabung Parkhaus Opéra – Tür zur Steinzeit gefunden*; tekst pobrany 11.03.2013 r. ze strony: https://www.stadt-zuerich.ch/hbd/de/index/ueber_das_departement/medien/medienmitteilungen/2010/oktober/101019a.html.

¹⁶ PP. Świtkowski, *Budowanie wiejskie dziedzicom dóbr y possessorom toż wszystkim iakązkolwiek zwierchność po wsiach i miasteczkach mającym do uwagi y praktyki dodane*, Warszawa 1793 (wydanie 2), s. 102.

¹⁷ Rozporządzenie ministra gospodarki przestrzennej i budownictwa z 14 grudnia 1994 r. w sprawie warunków technicznych, jakim powinny odpowiadać budynki i ich usytuowanie (DzU nr 10 z 1995 r.), dział III, rozdział 3, § 62,1; K. Iwański, *Budownictwo wiejskie. Poradnik przy wznoszeniu zabudowań na wsi*, Kijów,-Warszawa 1917, s. 156.



4. Szwajcaria. Zurych. Stanowisko archeologiczne przy gmachu opery z widokiem drzwi (3062 p.n.e.)
A – Skrzydło drzwi biegunowych. *B* – Fragment deski biegunowej z widokiem czopa. *C* – Rozwiązanie zabezpieczające listwy wpuszczone w podkład deskowy przed wypadnięciem. Fot. za: www.stadt-zuerich.ch/hbd/de/index/ueber_das_departement/medien/medienmitteilungen/2010/oktober/101019a

występujący w konstrukcjach deskowo-listwowych z listwami nakładanymi. Rozwiązania powyższe usuwały wady zaobserwowane w innych drzwiach i są przejawem udoskonalania konstrukcji wcześniejszych. W Zurychu znaleziono drzwi biegunowe, które są konstrukcją wykształconą w toku długotrwałych udoskonalień, będących dowodem postępu technologicznego i technicznego, jaki się dokonał na przestrzeni około 6 wieków i należy do miejscowej tradycji.

Czy można wskazać miejsce i określić czas narodzin konstrukcji biegunowej? A może wcześniej wykształciła się inna prostsza konstrukcja. Osada, której pozostałości odkryto w Robenhausen, leżała w granicach rozległego obszaru Europy Zachodniej i Środkowej, który obok Azji Mniejszej z najstarszym ufortyfikowanym miastem Jerychem stanowił, jak wykazały wyniki badań archeologicznych i historycznych, jedno z centrów ówczesnej cywilizacji i miejsce intensywnych ruchów migracyjnych ludności. Na stanowisku w Züricher Parkus Opera znaleziono przedmioty (krzemień, sztylet) świadczące o kontaktach handlowych z ośrodkami leżącymi na obszarze dzisiejszych Włoch¹⁸.

W 2. poł. V tysiąclecia p.n.e., w okresie rozkwitu w Europie kultury ceramiki wstęgowej rytej¹⁹, na obszarze obejmującym zachodnią i środkową część kontynentu we wszystkich typach domów nie znaleziono, jak dotąd, materialnych dowodów świadczących o zamykaniu otworów drzwiowych ruchomymi skrzydłami plecionkowymi²⁰, tym bardziej konstrukcjami z litego drewna. W świetle otworów drzwiowych i przy odrzwiach nie odkryto także progów bądź kamiennych podkładek ujmujących i podpierających czopy skrzydeł biegunowych. A bez nich nawet lekkie skrzydło wykonane z prętów drewnianych

¹⁸ *Holztür aus der Steinzeit...*, op. cit., s. 1, 2..

¹⁹ B. Balcer, *Budownictwo mieszkalne w neolicie ziem Polski*, Warszawa 2012. Ramy czasowe istnienia tej kultury ustalono metodą C¹⁴ na lata 4600/4500-3800 p.n.e. (bc). Podaję się także daty po kalibracji 5440/5380-4580 p.n.e (BC), s. 25, 11.

²⁰ B. Balcer, op. cit., s. 64. Znakiem rozpoznawczym, który identyfikuje tą kulturę, jest – oprócz ceramiki – tzw. długi dom słupowy. Budownictwo owego okresu wykazywało bowiem, na całym obszarze oddziaływania tej kultury, a więc i na ziemiach Polski, podobieństwa w zakresie formy, technologii i techniki wykonania, orientacji, a różniło się tylko w szczegółach o drugorzędnym znaczeniu. Niektórzy badacze długich domów słupowych w jednolitości zastosowanych rozwiązań widzą najstarszy styl w architekturze europejskiej, B. Balcer, op. cit., s. 30, 31, 75, 76; Helmut Schlichtherle, *Große Häuser – kleine Häuser. Archäologische Befunde zum Siedlungswandel am neolithischen Federsee*, w: J. Köninger, H. Schlichtherle (hrsg.), *Ökonomischer und ökologischer Wandel am vorgeschichtlichen Federsee*, w: *Hemmenhofener Skripte*, Bd 5, Freiburg 2004, s. 13-56.

i cienkich gałązek nie będzie pełnił sprawnie funkcji ruchomej przegrody, którą łatwo i cyklicznie można otwierać i zamykać. Jednak brak materialnych pozostałości po tym detalu, fragmentów plecionkowej maty czy choćby jej glinianych odcisków świadczących o jego występowaniu, które tak dobrze objaśniają konstrukcję ścian tych domów, nie przesądza o braku istnienia owego detalu w tym okresie. Fakt ten tłumaczy się nietrwałością użytych materiałów organicznych, o małych przekrojach, i przypuszczalnie niestosowaniem gliny izolującej na ruchomych elementach²¹. Do tego poglądu można dodać uwagę dotyczącą gliny, której brak w konstrukcji skrzydła może być uzasadniony koniecznością niepodnoszenia jego ciężaru, ale i niską odpornością na działanie czynników mechanicznych cienkiej i kruchej glinianej powłoki izolacyjnej, która na elastycznym ruchomym skrzydle łatwo uległaby odspojeniu. Dodatkową ochronę przed przewiewaniem, w zastępstwie gliny, z powodzeniem mogły pełnić skóry zwierzęce nakładane na skrzydło zwłaszcza w okresie zimowym. Nie można także wykluczyć poglądu o stosowaniu skór jako materiału, który w pełni przejmuje funkcję „przegrody” zamykającej otwór drzwiowy, także jako rozwiązanie tymczasowe, a ten sposób był w owym okresie znany i stosowany²², zważywszy na łatwość montażu i dopasowania takiej przesłony.

W kilku budynkach w Strachowie koło Wrocławia znaleziono na wysokości otworów wejściowych ścian szczytowych po dwa słupy o podobnym rozstawie, ustawione w niewielkim oddaleniu od ściany, których położenie jest interpretowane jako oparcie dla niewysokich plecionkowych ekranów wsuwanych wówczas w powstałą między nimi przerwę²³. Stanowiąc one miały przegrodę zagrządzającą przejście. W takich przypadkach mielibyśmy do czynienia z drzwiami półstałymi przesuwanymi, ale jeszcze nie rozwieranymi. W tym prostym rozwiązaniu zawiera się natomiast idea zamknięcia otworu wejściowego, być może zrealizowana w późniejszym, a może i tym samym okresie. A stąd jest tylko krok do połączenia ekranu plecionkowego ze słupem ściany za pomocą wiklinowych

²¹ B. Balcer, op. cit., s. 70.

²² Ochrona wnętrza przed niekorzystnymi czynnikami atmosferycznymi była także osiągnięta poprzez lokowanie wejść do domów najczęściej w ścianach południowych i pd.-wschodnich, najlepiej nasłonecznionych i w najmniejszym stopniu narażonych na wiatr.

²³ B. Balcer, op. cit., s. 43 (ryc. 11).

obejm, powrozów bądź rzemieni²⁴. W ten sposób zespolone ze ścianą skrzydło stoi i może wykonywać ruch charakterystyczny dla drzwi rozwieranych. Taką konstrukcję możemy już nazwać drzwiami, pomimo wad zastosowanych rozwiązań – zwłaszcza braku płynności w ruchu taflí ocierającej o podłóże. Wyznaczona jest jednak już w niej ós obrotu skrzydła, a więc wskazany kierunek dalszego rozwoju. Przyjmując za kryterium dawności złożoność konstrukcji (rozwiązania najprostsze najwcześniej powstały) drzwi takie powinniśmy hipotetycznie uznać za najstarsze i dowodów na istnienie takich artefaktów poszukiwać. Sposób ten, łączony przez niektórych badaczy z drzwiami z Robenhausen, być może występuje w nich jako relikł rozwiązania znanego już wcześniej – pierwotnego, a więc najstarszego (!), ale stosowanego równolegle i to nie tylko w celu wykonywania ewentualnych napraw, jak to mogło mieć miejsce w Robenhausen. Zawieszenie skrzydła na powrozie mocowanym do nadproża z jednoczesnym połączeniem ze stojakiem odrzwi pozwala utrzymać skrzydło ponad progiem i umożliwia jego otwarcie bez konieczności podnoszenia taflí. Nie możemy jeszcze mówić o płynności ruchu na poziomie, jaki zapewnia klasyczna konstrukcja biegunowa, ale ten sposób mógł być wówczas przypisany konstrukcji plecionkowej łączonej powrozami stosowanej jednocześnie z biegunową i znany przed 3700 r. p.n.e. Prawie trzy tysiące lat później w Biskupinie bramę zamykały wrota biegunowe, a otwory drzwiowe w budynkach mieszkalnych grodu przesłaniano drzwiami plecionkowymi przesuwными – najstarszym rodzajem konstrukcji. Czy jednak pośredni krok w ewolucyjnym rozwoju prowadzący od drzwi plecionkowych łączonych powrozami do konstrukcji biegunowych plecionkowych w istocie dokonał się na drodze drobnych zmian, czy też może przebiegał wówczas skokowo z pominięciem odmian pośrednich. Na obecnym etapie badań każdy z zasygnalizowanych scenariuszy rozwoju jest prawdopodobny, tym bardziej, że różnice pomiędzy plecionkowymi skrzydłami przesuwными a rozwieranymi wykonanymi w tej samej technice nie zależą od stopnia opanowania technologii i techniki ich wykonania. Z występujących w nich materiałów i przy użyciu tych samych narzędzi do ich pozyskania można wykonać obie odmiany jednocześnie. Liczy się kreatywność.

²⁴ W domach celtyckich drzwi deskowe, zazwyczaj niewielkich rozmiarów, zawieszano także na „rzemieniach zawiasach”, www.celtica.com.pl/celtycki-dom.html.

Druga połowa V tysiąclecia p.n.e. to powszechne stosowanie w Europie konstrukcji ścian słupowo-plecionkowych, w których budowano zarówno ściany zewnętrzne, okładając wyplecioną matę gliną, jak i wewnętrzne bez glinianej izolacji oraz palisadowych z półokrągłaków pozyskiwanych techniką rozłupywania słupów. Oznacza to dostępność technologii umożliwiającej wykonanie z plecionki albo z dranic skrzydeł drzwi półstałych. Ale czy mogły już u schyłku V tysiąclecia powstać drzwi ruchome rozwierane w konstrukcji biegunowej? Przykłady wytworów rękodzielniczych tego okresu, znanych z odkryć archeologicznych, wskazują na prymitywizm technik wykonawczych i ograniczeń z tego wynikających. Ówczesni rzemieślnicy dysponowali już kamiennymi narzędziami,



5. Niemcy, Archäologischen Freilichtmuseum Oerlinghausen. Rekonstrukcja długiego domu z okresu neolitu, o ścianach wykonanych w konstrukcji słupowo-palisadowej. Odpowiednio przycięte pnie i konary przekształcano w sochy, które – osadzone głęboko w ziemi, jak drzewa – tworzyły główne elementy konstrukcyjne budynku dźwigające słomę w kalenicy i oczepy ścian. Powszechnie stosowane jest także łączenie cienkimi gałązkami (wiklinowymi lub z innych drzew i krzewów), którymi jak sznurem obwiązywano drobniejsze elementy konstrukcji zastępując nieznanne jeszcze łączniki kołkowe. Fot. za: <http://de.Wikipedia.org/Wiki/Jungsteinzeit>; autor: Grugerio-2012

w tym siekierami, podstawowym narzędziem w budownictwie drewnianym, umożliwiającymi pozyskanie drewna i dalszą jego podstawową obróbkę, ale nie mogli przy ich użyciu wykonywać połączeń ciesielskich o stopniu trudności, jaki spotykamy choćby w skrzydłach drzwiowych z Robenhausen, nie mówiąc już o Zurychu. Ubogi zestaw narzędzi jednocześnie ograniczał, ale i stymulował rozwój. Ta ponadczasowa prawda wielokrotnie znalazła potwierdzenie w historii rozwoju człowieka. Wznoszone w 2. poł. V tysiąclecia p.n.e. domy miały powierzchnię przekraczającą nawet 300 m²²⁵. Analizując ich konstrukcję, można dostrzec rozwiązania świadczące o umiejętności wykorzystania przez ich budowniczych właściwości i naturalnych cech konstrukcyjnych drewna. W drzewach i ich posadowieniu neolityczni rzemieślnicy dostrzegli zarówno budulec, formę dachu i jego budowę, elementy konstrukcyjne ścian i więźb z naturalnymi połączeniami (sochy, kluczyny) (il. 5). Takie myślenie, ukierunkowane na ominięcie bądź rozwiązanie problemów wynikającymi z ograniczeń technicznych i materiałowych, jest zauważalne także we wczesnym okresie w rozwoju budownictwa drewnianego²⁶, a w regionach świata zapóźnionych technologicznie, funkcjonujących w izolacji cywilizacyjnej, znajduje kontynuację nawet w XX w.

Nabycie przez człowieka umiejętności wyplatania mat plecionkowych w najprostszym splecie krzyżowym oznacza praktycznie poznanie techniki umożliwiającej wykonanie również prostych drzwi biegunowych. Co można stworzyć z cienkich gałązek udowadnia nam od wieków wikliniarstwo. Połączenie taflí skrzydła plecionkowego ze ścianą plecionkową wymagało tylko wbudowania w nią dwóch poziomo biegnących gałęzi mających naturalne wygięcie tworzące obejmę na czopy biegunowe. Czopy te, będące niczym innym jak tylko zakończeniami grubszej i najdłuższej pionowej gałęzi współtworzącej wątek skrzydła, można było uchwycić przy ścianie, także palisadowej, na wiele sposobów wykorzystując inne formy samorodne, które mogły pełnić funkcję gniazda, jak i wykonując obejmy z cienkich gałązek. Brak pozostałości po plecionkowych skrzydłach biegunowych w domach z 2. poł. V tysiąclecia p.n.e.

²⁵ Budynek drewniany odsłonięty w Łoniowej, pow. Brzesko, o długości 41,5 m i szerokości 7,6 m, miał powierzchnię 315 m², a w Osłonkach – 328 m², B. Balcer, op. cit., s. 37, 41 (ryc. 10a) i 53.

²⁶ Kopkowicz wskazuje na tę cechę także w odniesieniu do drewnianego budownictwa w Polsce. Por.: F. Kopkowicz, *Ciesielstwo polskie*, Warszawa 1958, s. 5-6.

nie przesądza o ich nieistnieniu. Osiągnięcia rzemieślników tego okresu, zwłaszcza ich umiejętności budowlane, czynią tezę o pojawieniu się tej lekkiej konstrukcji biegunowej z plecionki ponad 6000 lat temu, przynajmniej w Europie, wysoce prawdopodobną. A stąd już krok do odmian z drewna, doskonalszych i trudniejszych do wykonania.

Czwarte tysiąclecie p.n.e., zapisało się w historii Europy Środowej wynalezieniem koła i jego zastosowaniem w pierwszych wozach ciągniętych przez woły²⁷. Istniały wówczas warunki techniczne do wykonania, także z dranic, drzwi o skrzydłach rozwieranych. U progu nowego tysiąclecia zapewne dysponowano już odpowiednikiem konstrukcyjnym tych drzwi w odmianie plecionkowej. Skrzydło z Robenhausen jest jeszcze jednoczęściowym elementem. Złożona tafla, jaką odkryto w Zurychu, wymagała znajomości złączy w celu łączenia wielu elementów (il. 4). A te znano już w połowie IV tysiąclecia p.n.e., zwłaszcza połączenia pod kątem, w tym doskonale złącze szpungowe, wykorzystywane do zespalania elementów deskowych na szerokość, usztywniania konstrukcji, zminimalizowania skutków pęknięcia deski, które zastosowano m.in. w budowie kół jezdnych wozu²⁸. Można w tym miejscu zaryzykować stwierdzenie o wpływie połączenia biegunowego drzwi umożliwiającego ruch na powstanie pierwszego pojazdu kołowego. Są to bowiem konstrukcje mniej złożone niż wóz czterokołowy, wyobrażony schematycznie na glinianym naczyniu z Bronocic koło Krakowa i datowanym na drugą połowę IV tysiąclecia p.n.e. „Oś biegunowa” w skrzydle drzwiowym wykonuje taki sam rodzaj ruchu obrotowego jak oś wozu, tylko w innej płaszczyźnie i niepełnym zakresie. Jest wysoce prawdopodobne, że już początek IV tysiąclecia, okres poprzedzający Robenhausen, to dla budownictwa neolitycznego w Europie etap rozwoju, który wniósł do jego historii również pierwsze biegunowe konstrukcje drzwiowe wykonane z dranic. W opracowaniach dotyczących młodszych kultur neolitu, m.in. rzucewskiej z terenu Polski, fakt osiągnięć technicznych ludności IV tysiąclecia, chociaż pośrednio, jest

²⁷ R. Małecki, *Ojczyzna wozu: Europa czy bliski wschód*, „Wiedza i życie” 1996, nr 8, s. 36-40; D. Hecht, *Das schnurkeramische Siedlungswesen im südlichen Mitteleuropa. Eine Studie zu einer vernachlässigten Fundgattung im Übergang vom Neolithikum zur Bronzezeit*, Heidelberg 2007, s. 210-215.

²⁸ H. Schlichtherle, *Als die ersten Räder rollten...*, „Denkmalpflege in Baden-Württemberg“ 2010, nr 3, s. 140-144.



6. Indie. Drzwi z żelaznymi biegunami płaskorzeźbione. XIX w. (?). Tafla deskowa z opierzeniem pseudo-ramowo-płycinowym. Fot. za: www.ebay.de/itm/Indien-maechtige-Tuer-Tor-zweifluegelig-breiter-Rahmen-uralt-Massivholz-/231074598121?pt=Historische_Baustoffe&hash=item35cd1e8ce9#ht_8708wt_1506

uwzględniany w hipotetycznych rekonstrukcjach domów. Otwory drzwiowe są już w nich zamykane ruchomymi skrzydłami, pomimo niezachowania się materialnych dowodów ich istnienia, choć sugerowanie szczegółów konstrukcyjnych tafli skrzydła jest w takich przypadkach nadinterpretacją²⁹.

*

Konstrukcja biegunowa znana jest także w wielu regionach Afryki, Azji³⁰ – m.in. w Indiach (il. 6-8). Również na rozległych terenach Chin ten rodzaj konstrukcji spotyka się w prowincjach wschodnich (il. 9-11), jak i w leżącej na

²⁹ B. Balcer, op. cit., s. 140, 141 (rys. 51). Listwy i zastrzały zespalaające deski (dranice) zazwyczaj były w budynkach mieszkalnych montowane na tafli po jej lewej wewnętrznej stronie, stąd drzwi w widoku z zewnątrz mają gładką powierzchnię – bez szczegółów objaśniających konstrukcję.

³⁰ K. Moszyński, op. cit., s. 526.



7. Indie, Radżastan, 1850 r. Wrota do świątyni, biegunowe z drewnianymi czopami wzmocnionymi żelaznymi płasownikami (306 cm x 205cm). Tafla deskowa z geometrycznym opierzeniem profilowanymi deskami, pilastrami www.ebay.de/itm/Indien-1850-riesige-Doppel-Tuer-Tor-aus-Tempel-mit-Rahmen-Rajasthan-/231074596704?pt=Historische_Baustoffe&chash=item35cd1e8760#ht_7975wt_1006



8. Kanada, *Aga Khan Museum* w Toronto. Drzwi z żelaznymi biegunami na drewnianym podkładzie, ozdabiane ornamentem z masy perłowej; Indie, Gujarat, Ahmedabad, XVIII w. Fot. za: Sheila Canby, *Indien und die Moguln*, [w:] *Schätze des Aga Khan Museum. Meisterwerke der islamischen Kunst*, Berlin 2010, s. 261

zachodzie tego kraju Urgurii, gdzie stosowana jest tradycyjnie do dnia dzisiejszego, również w odmianie biegunowo-ramowo-płycinowej. W obrębie tej części kontynentu jest ona reprezentowana przez zabytki znajdujące się w zabudowie pałacowej, sakralnej oraz wiejskiej, a poziom wykonania i dekoracji jest odpowiedni do standardu obiektów. Najstarsze miasto o charakterze obronnym w Azji Mniejszej – Jerycho – posiadało w linii murów obronnych bramę wjazdową, ale nieznanym jest nam rodzaj zamknięcia. Według Luschana konstrukcja biegunowa wraz z tzw. tembą o płaskim dachu przywędrowała z Azji do Afryki, stając się szeroko znaną na kontynencie³¹. Szukając archetypu, nie można wykluczyć poglądu, według którego rozwój konstrukcji biegunowej, o prostej przecież budowie, mógł mieć również wiele kolebek i przebiegał w nich niezależnie

³¹ *Ibidem*.



9. Chiny, Pekin. Brama do parku z zespołem drzwi biegunowych (zwraca uwagę oszczędna dekoracja awersu wrót, wykonana gwoździami o dużych złożonych główkach w układzie pasowym i malarskie opracowanie obu stron skrzydeł w kolorze czerwonym – cesarskim – zgrane z innymi detalami bramy – tradycyjnych rozwiązaniach charakterystycznych dla architektury reprezentacyjnej i dla niej zarezerwowanych)

od wpływów zewnętrznych, nie tylko w wielu regionach Europy, ale nawet na innych kontynentach nieskomunikowanych gospodarczo ze sobą – z pominięciem „importu” obcego rozwiązania.

Egipt jest miejscem, w którym udokumentowana historia stosowania i rozwoju konstrukcji biegunowej drzwi trwa nieprzerwanie po dzień dzisiejszy od około 4500 lat. W czasach Starego Państwa była już znana i powszechnie występowała zarówno w budownictwie wiejskim, jak i w miastach. Drzwi biegunowe prowadziły do domu rolnika i robotnika (zachowały się tylko drewniane modele takich domostw), jak i siedzib kapłana i władcy – budowli monumentalnych. Najstarsze zachowane obiekty pochodzą z okresu panowania IV i V dynastii (2613-2345 r. p.n.e.)³², wyróżniającego się już znajomością obróbki kamienia

³² J. Lipińska, W. Kosiński, *Cywilizacja miedzi i kamienia*, Warszawa 1977, s. 135-137; O. Koenigsberger, *Die Konstruktion der ägyptischen Tür*, Glückstadt 1936, s. 14.

DRZWI BIEGUNOWE...

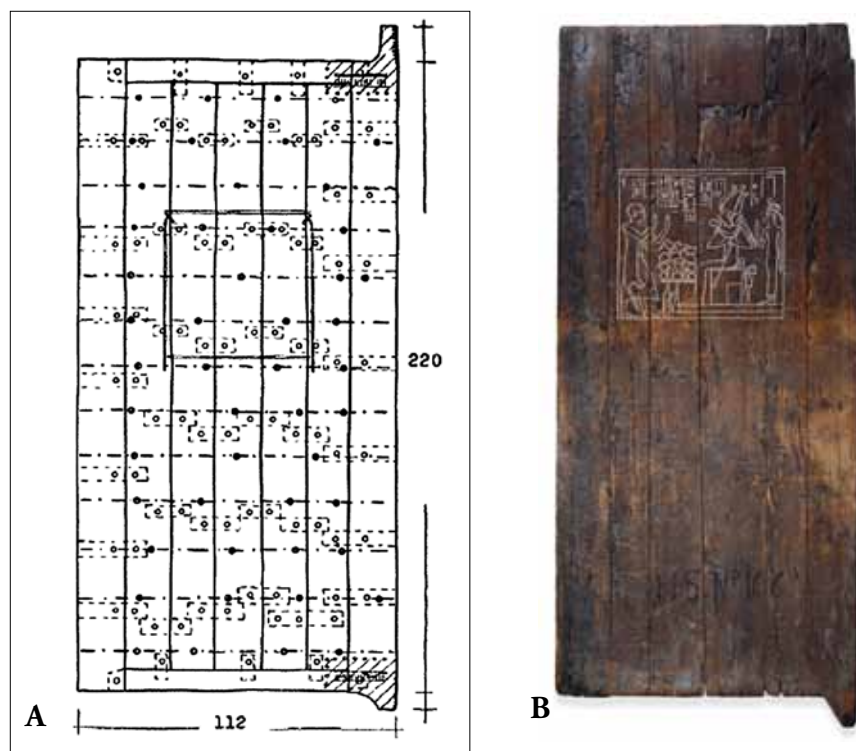


10. Chiny. Przykłady zabytkowych drzwi biegunowych. XIX w. (obiekty antykwaryczne). Taflę rozwiązane w konstrukcji deskowej z żelazną geometryczną dekoracją awersu wycinaną z blach, tłoczoną i przybijaną do podkładu. Poziomo biegnące płaskowniki mocowane gwoździami o dużych główkach spinają deskowanie tafli. W powyższych przykładach skrzydeł, typowych dla XIX w., krawędź deski biegunowej jest półokrągła, a cylindryczne czopy, o tym samym promieniu, zawsze ukształtowane na jej przedłużeniu. Drewniane czopy obracają się w drewnianych jarzmach, mocowanych do progu i nadproża ościeżnicy z uszakami. Stosowane bywały także kamienne gniazda. Fot. za: *A* – www.zeller.de/index.php?id=444&type=98&backPID=444&search_pid=444&begin_at=3000 ; *B* – gate_china_1_bed_fw.usf-205%20chinese%20door%20with%20frame ; *C* – www.houzz.com/pro/webuser-272483/shanghai-green-antiques >Shanghai Green Antiques



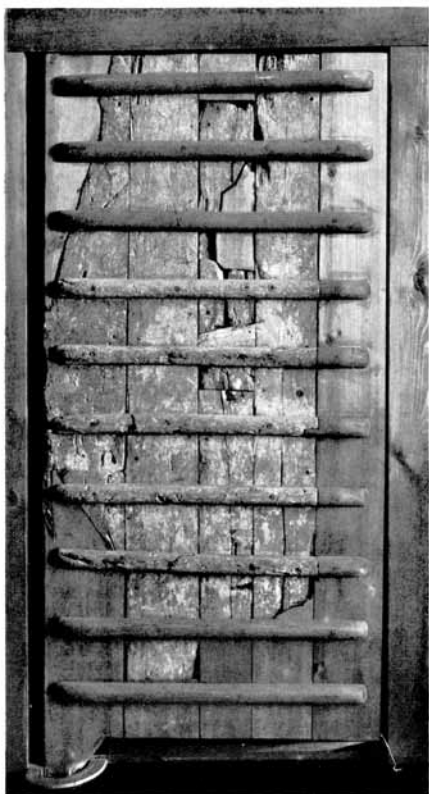
11. Chiny, Daixian, Shanxi, Xinzhou - drzwi biegunowe w świątyni Konfucjusza (dynastia 1644-1911). Fot. pobrana w 06.2014 r. ze strony: <http://www.panoramio.com/photo/10589384>

i wysokim poziomem techniki budowania. Ale pierwszą konstrukcją, pochodzącą jeszcze z czasów przeddynastycznych, były delikatne drzwi plecionkowe chroniące wnętrze przed temperaturą, jego prywatność, ale nie dobra materiałne. Konstrukcje biegunowe z okresu dynastycznego to tylko nieliczne ekspozyty archeologiczne. Pomimo to zwraca uwagę wielość zastosowanych w nich rozwiązań w budowie tafli i połączeń biegunowych. Powszechne były konstrukcje deskowo-listwowe. Skrzydła budowano z jednej szerokiej deski bądź z kilku desek, łącząc je, w obu wariantach, poziomymi listwami gęsto przybijanymi do podkładu bądź wpuszczanymi w gniazda pletwowe. To usztywnienie tafli dużą

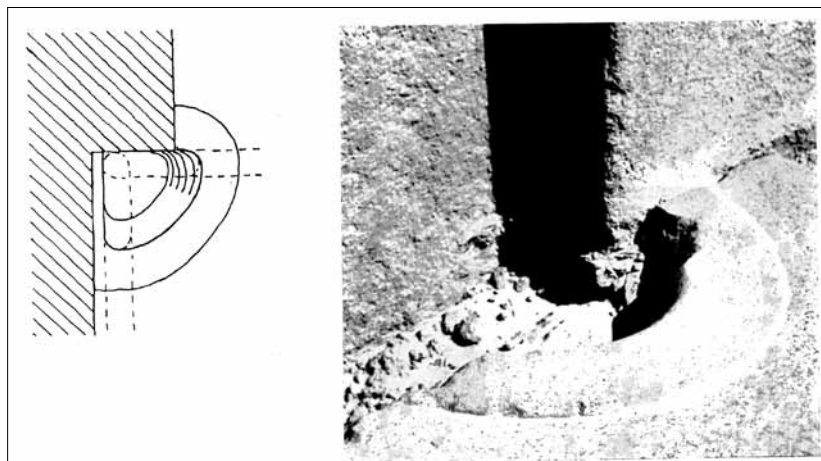


12. Przykłady drzwi biegunowych: **A** – Rysunek inwentaryacyjny drzwi biegunowych z Illahun, obecnie w Muzeum w Kairze. Ramę wykonano z twardszego gatunku drewna. Wzmocniono także naroża biegunowe obijając je metalową blachą, niezachowaną, ale z widocznymi otworami po jej mocowaniu. Rysunek inwentaryacyjny za: O. Koenigsberger, *Die Konstruktion...*, s. 17; **B** – Teby, XIX dynastia, ok. 1285 r. p.n.e., British Museum. Fot. za: www.britishmuseum.org/explore/highlights/highlight_image.aspx?image=ps342658.jpg&retpage=15660

liczbą listew, występujące zarówno w skrzydłach małych wykonanych z desek, jak i ciężkich belkowych, jest cechą konstrukcji deskowo-listwowych charakterystyczną dla drzwi w Egipcie. Taffe deskowe konstruowano również na podbudowie „ramy”, wprowadzając elementy cechujące inne rodzaje konstrukcji. W drzwiach z Illahun deski boczne pokładu zostały połączone górną i dolną wąskimi poprzeczkami za pomocą złącza czopowego półkrytego. Pozostałe deski szczelnie wypełniające powstałą ramę są połączone między sobą i z ramiami krótkimi kołkowanymi łącznikami – niezachowanymi (il. 12). Zastosowano stałe, a nie ruchome połączenie ramy z wypełniającymi ją deskami.



13. Drzwi deskowo-listwowe, Sennufer (XVIII dynastia), Berliner Museum. Fot. za O. Koenigsberger, *Die Konstruktion ...*, s. 16, Tab. III



14. Kamienne gniazdo pod dolny czop wykute w progu. Kołnierz obiegający gniazdo zabezpieczał jego wnętrze przed przedostawaniem się piasku. Świątynia Neferer-ke-Re w Abusir.; Il. za: O. Koenigsberger, *Die Konstruktion...*, op. cit. , tab. V.

Rozwiązanie to jest jednak krokiem w stronę konstrukcji ramowo-płycinowych, które pojawiają się dopiero w czasach rzymskich³³. Skrzydło to wykazuje także podobieństwa do konstrukcji deskowej z listwami czołowymi, z tą tylko różnicą, że listwy czołowe są w nim elementami dobijającym, a nie przechodzącym, ujmującym tylko deski pośrednie z pominięciem zewnętrznych.

Upowszechnienie produkcji miedzi i jej stopu – brązu oraz stali – przyczyniło się do wprowadzenia nowych akcesoriów drzwiowych – zawiasów. Wprowadzenie zawiasów z brązu, montowanych początkowo w małych skrzydłach, nie wyparło jednak złączy biegunowych, które nadal dominowały. Duże gabarytowo skrzydła zawsze osadzano na biegunach³⁴. W tej konstrukcji wykonano drzwi świątyni Ramzesa III w Medinet Habu (ok. 1160 p.n.e.). Otwór drzwiowy pierwszego pylonu miał wymiary 11 m x 4 m i jeszcze większe skrzydła³⁵. Ta praktyka utrzymywała się przez kolejne tysiąclecia. Monumentalne dwuskrzydłowe drzwi w południowej bramie ptolomejskiej świątyni Horusa w Edfu wykonano także jako biegunowe (57 r. p.n.e.), choć jest to już czas silnych wpływów rzymskich. Napis na węgarkę portalu podaje, że skrzydła miały wysokość 27 1/6 łokcia, szerokość 6 7/12 i grubość 7/12 łokcia, co odpowiada wymiarom 14,26 m x 3,455 m x 0,305 m. Według drugiej inskrypcji było to 27 1/6 x 5 7/12 x 7/12 łokcia i odpowiednio 14,38 m x 3,29 m x 0,37 m. Cylindryczny czop górny miał około 30 cm. Taflę wykonano z drewna cedrów libańskich (?)³⁶ w konstrukcji deskowo-listwowej, z racji wymiarów gabarytowych taflę wykorzystując oczywiście belki. Zastosowano wówczas rozwiązanie tradycyjne, które konsekwentnie stosowano i w czasach późniejszych (porównaj il. 12a, 13). Wrota te prawdopodobnie były największymi, jakie

³³ O. Koenigsberger, op. cit., s. 18.

³⁴ J. Lipińska, W. Kosiński, op. cit. 137.

³⁵ O. Koenigsberger, op. cit., s. 19.

³⁶ U. Fauerbach, *Der Grosse Pylon des Horus-Tempels von Edfu. Inaugural-Dissertation in der Fakultät Geschichts- und Geowissenschaften der Otto-Friedrich-Universität Bamberg*, Bamberg 2005, s. 80-83, il. 12, 14, 18. Taki typ konstrukcji zaproponowała U. Feuerbach (il. 12, 18). Opis budowy wrót zamieszczony na węgarkę, oprócz wymiarów gabarytowych i użytych materiałów, zawiera jeszcze tylko informację o 23 drewnianych poziomych listwach, które spinały pionowe belki skrzydeł. Z uwagi na gabaryty i ciężar skrzydeł było to rozwiązanie niewystarczające. Konieczne były dodatkowe łączniki w postaci poziomych belek czołowych.

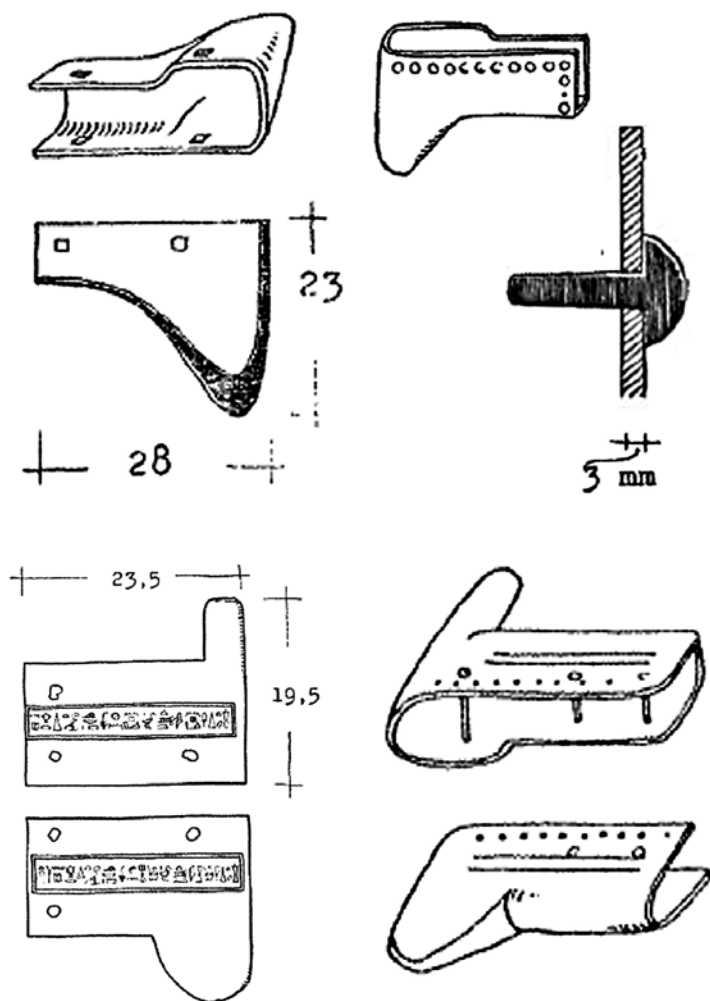
kiedykolwiek wykonano³⁷. Bez brązowych okładzin na czopach biegunowych i opierzenia brązowymi blachami, którymi przypuszczalnie również ozdobiono awers, skrzydła mogły ważyć ok. 7,3 t każde.

Konstrukcję biegunową udoskonalano. Zmiany przebiegały w obrębie budowy taflí skrzydła, na ile pozwalał na to system biegunowy osadzenia skrzydła, jak i przede wszystkim samych połączeń biegunowych. W najstarszych drzwiach wykonanych z drewna czopom górnym nadawano formę cylindryczną, niekiedy u nasady przechodzącą w stożkową, ale dolne były ściętymi stożkami lub miały obły kształt przypominający w widoku spłaszczony krótki róg (pazur) o zaokrąglonym końcu. Gniazda wykonywane m.in. w kamieniu, pełniące funkcję panewek ślizgowych, miały kształt wyznaczony przez obrót czopów (il. 14), toteż w przypadku dolnego czopa ciężar skrzydła przenoszony był na powierzchnię czołową i boczne, zapewniając równomierne i powolniejsze jego wycieranie. Wdrażano liczne usprawnienia. Nowością było zastosowanie metalu do podniesienia trwałości połączeń biegunowych, które najszybciej ulegało zużyciu w wyniku eksploatacji³⁸. Drewniane czopy okładano blachami z miedzi, brązu lub wykonywano je z tych metali, nakładając jak trzewik na drewniane naroże taflí (il. 15). Było to rozwiązanie szczególnie pożądane w budowie ciężkich skrzydeł drzwiowych. Obły kształt zakończeń dolnych czopów ułatwiał samoczynne usuwanie luzów w gnieździe. Umożliwiał również nieznaczne odchylenie od pionu osi biegunowej przy zachowaniu stabilnego posadowienia w celu wymuszenia ruchu obrotowego skrzydeł – samoczynnego otwierania lub zamykania. Takie rozwiązanie zastosowano we wspomnianych wrotach świątyni Horusa w Edfu – drzwi otwierały się samorzutnie po odblokowaniu skrzydeł³⁹. Wydaje się, że nie był to przykład odosobniony. Podjęte przez starożytnych budowniczych próby zautomatyzowania lub częściowego kontrolowania ruchu skrzydeł

³⁷ Według Flawiusza dwuskrzydłowe drzwi do Miejsca Świętego świątyni Heroda w Jerozolimie miały wymiary 55 x 32 łokci (24,5 x 14,2 m), przy szerokość jednego skrzydła wynoszącej 7,1 m. Były zdecydowanie największe. Opis wymiarowy budynku świątyni jest jednak kwestionowany, a zwłaszcza wymiary pionowe – zawyżone, zdaniem Smitha, na ogół dwukrotnie; J. Flawiusz, *Wojna żydowska*, I, XXI, 1 [401]; *Dawne dzieje Izraela*, XV, XI, 3) *Dictionary of the Bible* (red. W. Smith, 1889, t. IV, s. 3203), [w:] *Wnikliwe poznanie Pism*, New York 2006, tom II, s. 895-896, hasło – *Świątynia*.

³⁸ O. Koenigsberger, op. cit., s. 21.

³⁹ U. Fauerbach, op. cit., s. 84, Il. 15, 18b.



15. Przykłady metalowych czopów biegunowych nakładanych na drewniane naroża tafli. Rys. za: O. Koenigsberger, *Die Konstruktion...*, op. cit., s. 21

podejmowano i w krajach ościennych. Skala opracowanych w tym celu rozwiązań mogła być dużo większa niż wynika to z aktualnie opracowanego materiału archeologicznego. Zagadnieniem wymagającym szerszego zbadania jest kształt kamiennych dolnych gniazd i pracujących w nich metalowych czopów biegunowych. W Egipcie prawdopodobnie podjęto również próbę kontrolowania ruchu skrzydeł poprzez jego częściowe ograniczenie. Lejkowata forma kamiennych dolnych gniazd najczęściej kształtowana była na rzucie ćwierć koła, którego łuk powinien być wyznaczony przez ruch krawędzi zewnętrznej czopa

biegunowego. W świątyni Nefer er-ke-Rē w Abusir gniazdo ma zarys łuku koszowego (il. 14). Trudno dzisiaj przesadzić, czy jego kształt jest zamierzony, a nie powstały w wyniku eksploatacji, upływu czasu bądź błędów wykonawczych. Największą szerokość i promień obrotu gniazdo ma na wysokości łuków granicznych, przy kącie rozwarcia skrzydła 0° i 90° . Pomiedzy nimi, a więc tam, gdzie profil zewnętrzny gniazda ma wykrój odcinkowy, szerokość gniazda jest nieznacznie mniejsza. Jeśli czop biegunowy w formie różka powtarzał profil gniazda, to dolny czop przy ruchu skrzydła w zakresie kątów pośrednich napotykał na opór, którego pokonanie wymagało wywarcia dodatkowej siły, na miarę możliwości otwierającego, i nieznacznie unosiło skrzydło do góry. Rozwiązanie to ustalałoby dwa skrajne spoczynkowe położenia skrzydła – stan zamknięcia i pełnego otwarcia – i zapobiegało samoczynnemu ruchowi skrzydła wywołanemu m.in. przez wiatr. To proste rozwiązanie mogło być zastosowane do skrzydła o niewielkim ciężarze. Do poparcia tezy, choćby w tym jednym przypadku, brakuje także oryginalnego czopa biegunowego i pewności co do poprawności wykonania odręcznego rysunku inwentaryzacyjnego.

Proces udoskonalania konstrukcji biegunowej był kontynuowany i w późniejszym okresie. Żelazo, upowszechnione już u schyłku Nowego Państwa (XII-XI w. p.n.e.), wykorzystano również do wzmacniania połączeń biegunowych oraz lica skrzydeł.

Czopy okuwano żelaznymi płaskownikami, wykładano nimi również gniazda. Rozwiązanie to, stosowane równolegle ze starszymi odmianami tej konstrukcji i równie popularne, przetrwało do czasów nowożytnych. Ciężkie dwuskrzydłowe wrota biegunowe zachowały się m.in. w kilku bramach miejskich Kairu wzniesionych w XI w. w linii murów obronnych – w Bab al-Nasr i Bab al-Futuh (il. 16, 17). Równolegle stosowane są w zabudowie murowanej proste konstrukcje w pełni wykonane z drewna (il. 18, 19). Analiza konstrukcyjna wskazała także na występowanie w Egipcie, pośród omówionych odmian konstrukcji biegunowych, przeważnie skrzydeł bezprzyłgowych, nakładanych lub osadzanych za węgiem.

W tej konstrukcji rozwiązywano także okiennice.

Analogiczny sposób połączenia skrzydeł z odrzwiami stosowano w drzwiach, których tafle zbudowane były także w konstrukcji ramowo-płycinowej. Skala



16. Egipt, Kair, Bab al-Futah, 1087 r. Przejazd bramy z widokiem dwuskrzydłowych wrót biegunowych o szerokości skrzydeł około 3 m. Zarówno drewniana tafla skrzydeł, jak i nadproże opierzone są kutymi żelaznymi blachami i płaskownikami przybitymi gwoździami o dużych główkach do drewnianego podkładu. Czopy i gniazda wzmacniano tą samą techniką. W ramach prac renowacyjnych wymieniono dolne partie opierzenia skrzydeł i odtworzono gniazdo i dolny czop, mocując go do stalowego spawanego ceownika nałożonego na naroże skrzydła. Fot. Władysław Weker, maj 2013 r.



17. Kair. Brama miejska z widokiem jednoskrzydłowych wrót biegunowych nakładanych. Taflę skrzydła utworzoną z kantówek spinają żelazne płaskowniki wpuszczone w pokład. Fot. W. Weker, maj 2013 r.

DRZWI BIEGUNOWE...



18. Egipt, Naclum-Fajum. Drzwi biegunowe z odrzwiami będącymi częścią drewnianego stelaża nałożonego na ścianę. Fot. W. Weker, maj 2013 r.



19. Egipt, Naclum-Fajum, klasztor koptyjski. Ciesielskie drzwi biegunowe o tafli deskowej z poziomymi listwami wykonanymi z gałęzi, zdwojonej z szeroką przylgą. Drewniane czopy osadzone w kamiennych gniazdach. Fot. w. Weker, maj 2013 r.

występowania tej odmiany nie jest duża. Najczęściej drzwi ramowo-płycinowe wieszane są na zawiasach. Tak szerokie użycie złączy biegunowych, nieograniczone tylko do odmian deskowych tafli, wskazuje na znaczenie i popularność rozwiązań tradycyjnych i leżącą u podstaw tej popularności wysoką ocenę jego walorów technicznych i użytkowych. Zalety te potwierdza nieprzerwana historia stosowania i rozwoju tej konstrukcji – zwłaszcza poszukiwania i wprowadzenia rozwiązań, które podniosły trwałości połączenia biegunowego. Nawet w czasach powszechnego stosowania w tym regionie skrzydeł deskowych i ramowo-płycinowych wieszanych na zawiasach drzwi z biegunami są oceniane jako konstrukcja spełniająca nie tylko oczekiwania funkcjonalne, ale i estetyczne. Osadza się je, jak przed wiekami, w budynkach reprezentacyjnych, świątyniach. W dekoracji awersu oprócz okucia, także obustronnego, żelaznymi blachami w układzie pasowym (il. 16) stosowano opierzenie listwami profilowanymi w układzie geometrycznym, grawerowanie, opracowanie rzeźbiarskie i kolorystyczne, intarsjowanie z wykorzystaniem drewna, metali, w tym złota, kości, kamienia (il. 20). W inskrypcji dedykacyjnej świątyni w Medinet Habu napisano, że znajdujące się w niej drzwi wykonano z elektronu⁴⁰. Do Egiptu docierają nowe konstrukcje drzwiowe, ale procesowi unowocześniania stolarki architektonicznej nie towarzyszy masowa wymiana dawnych drzwi, tonowana przyzwyczajeniem do rozwiązań tradycyjnych, co można zaobserwować i w czasach współczesnych.

Użycie tej konstrukcji nie było ograniczone w tym okresie do Egiptu czy strefy jego wpływów. W krajach Azji Mniejszej, jak to wykazały badania archeologiczne, była ona powszechnie znana. W świątyni Insuszina w Czoga Zanbil (d. Dur-Untasz-Naprisza) w Syrii odkryto pozostałości takich drzwi (il. 21)⁴¹. Prawdopodobnie w tej konstrukcji rozwiązano imponującą dekoracją i wymiarami drzwi w pierwszej świątyni Salomona w Jerozolimie, wzniesionej w 2 poł. XI w. p.n.e. (1034-1027 r. p.n.e)⁴² Również w pałacu Salmanasara III w Aszur (ok. 840 r. p.n.e.) wykonano drzwi biegunowe.

⁴⁰ J. Lipińska, W. Kosiński, op. cit., s. 137.

⁴¹ R. Ghirshman et al., *Tchoga-Zanbil (Der-Untash)*, vol. 1: *La Ziggurat, Memoires of the Mission Archéologique en Iran*, vol. XXXIX, Paris 1966, s. 31, 48, 49.

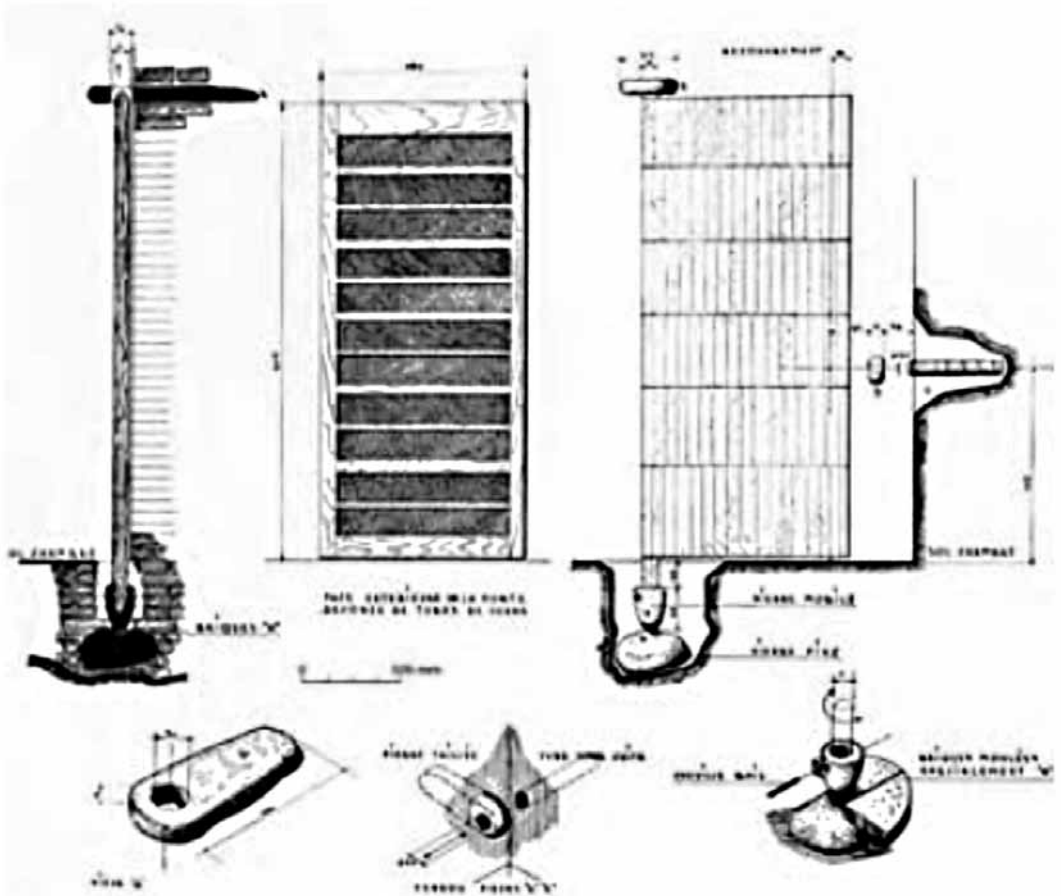
⁴² Jedynym źródłem, które dostarcza informacji o drzwiach w świątyni Salomona w Jerozolimie, jest *Pismo*

Świątę. Drzwi w *Biblii* mają znaczenie symboliczne i literalne. Przedstawiane są m.in. jako detal architektoniczny. Wersety odnoszące się do drzwi w świątyni mówią o ich lokalizacji, wymiarach, dekoracji, użytych materiałach oraz pośrednio o konstrukcji. Autor informacji zawartej w I Księdze królewskiej 6:33, 34 odnotował, że wykonano je jako dwuskrzydłowe, używając na odrzwia drzewa oliwnego, na skrzydła zaś cedrowego (niektóre przekłady mówią także o drewnie jodły lub jałowca). Wskazał także na ruch obrotowy każdego z osadzonych w odrzwiach skrzydeł. Drzwi rozwierane nie były nowością, ale te imponowały rozmiarami – otwór drzwiowy miał około 10 łokci szerokości ($\approx 4,5$ m). Awers skrzydeł opracowano rzeźbiarsko i pokryto złotem. Zastanawia sposób połączenia skrzydeł z drewnianymi odrzwiami. Odpowiedź znajdowała się w rozdziale 7:50 wspomnianej księgi, ale odpowiedni werset jest różnie tłumaczony. Niemal wszystkie nowożytnie przekłady pism hebrajskich *Starego Testamentu* przekazują informację o zawieszeniu skrzydeł na okuciach metalowych. Bible: *Jakuba Wujka* (1599), *Gdańska* (1632, z późniejszymi rewizjami tekstu), *Warszawska* (1975), *Poznańska* (1975) i *Tysiąclecia* (wszystkie wydania) – mówią o zawiasach wykonanych ze złota. Natomiast w *Biblii Brzeskiej* (1563), jak i w esperanckim przekładzie Ludwika Zamenhofa, okuciem łączącym są haki. Podobnie w przekładach niemiecko-, rosyjsko- i anglo-języcznych. W okresie opracowywania polskich przekładów *Biblii*, nawet tych XVI-wiecznych, drzwi w budynkach murowanych w Polsce najczęściej zawieszano na żelaznych zawiasach. Inny sposób połączenia, za pomocą czopów biegunowych, ograniczony był przede wszystkim do budownictwa drewnianego o niższej randze, a w murowanym stosowano go w ograniczonym zakresie. Tłumacze użyli określeń współczesnych, zgodnych z praktyką budowlaną. Natomiast dla państw leżących w południowo-wschodniej części Basenu Morza Śródziemnego i czasów budowy pierwszej świątyni charakterystyczne były konstrukcje biegunowe drzwi. Zawiasy należą do rozwiązań późniejszych. Wspomniany werset z I Królewskiej 7:50, mówiący o okuciach łączących wykonanych ze złota, które musiały być widoczne jak zawiasy, jeśli odnotował ten fakt autor w sprawozdaniu z budowy, nie kłóci się z poglądem o wykonaniu drzwi w konstrukcji biegunowej. W owym okresie w użyciu była bowiem odmiana tej konstrukcji, jak już wspomniano w tekście głównym, popularna w sąsiednim Egipcie, w której stosowano wykonane z metalu czopy biegunowe nakładane na naroża (il. 15). Takie właśnie okucia wykonane ze złota lub obłożone nim, widoczne tak jak zawiasy, tylko w przeciwieństwie do tych pierwszych z obu stron drzwi, najpewniej były wykorzystane do osadzenia skrzydeł. Oryginalne rękopisy pism hebrajskich i wczesne ich kopie uległy zniszczeniu, tak jak świątynia, w której były przechowywane. W kolejnych zachowanych odpisach pism i przekładach na nich opartych*(a) najprawdopodobniej zatarało się pierwotne znaczenie słowa użytego w odniesieniu do połączeń biegunowych, a nowe, współczesne kolejnym kopistom i tłumaczom, przy okazji „zmieniło” konstrukcję. W *New World Translation of the Holy Scriptures* (1960), prawdopodobnie jako jedynym przekładzie, wraz z jego tłumaczeniami na inne języki – w tym polski, użyto słów *trzpień* i *gniazdo* – wskazując na biegunowe połączenie drzwi. Podstawą do takiej interpretacji hebrajskiego tekstu, który łączy w sobie fragmenty z I Księgi Królów 6:31-35 nastęrcza trudności translatorskich w zakresie budowy drzwi, jest pozabiblijna wiedza na temat ówczesnych konstrukcji drzwiowych przywołana we wspomnianych wersetach. W *Przekładzie Nowego Świata...* mają one następujące brzmienie: „Odrzwia z drewna drzewa oleistego, czworokątne. Oboje drzwi było z drewna jałowcowego. Dwa skrzydła jednych drzwi obracały się na trzpieniach i dwa skrzydła drugich drzwi obracały się na trzpieniach” oraz „I Salomon stopniowo wykonał [...] złote gniazda do drzwi domu wewnętrznego, czyli Miejsca Najświętszego, i do drzwi domu świątyni”. W tym miejscu należy zaznaczyć, że zawarta w przytoczonych wersetach relacja z budowy świątyni kładzie nacisk przede wszystkim na wspaniałość dekoracji wykonanej w Miejscu Najświętszym – odpowiedniej, poprzez poziom wykonania i użyte materiały, do rangi miejsca, a szczegóły konstrukcyjne mają tu drugorzędne znaczenie. Cytat za: *Pismo Święte. Przekład Nowego Świata*, Nowy Jork 1997, I Księga Królów 6:33, 34 oraz 7:48, 50. Zobacz także: *Drzwi w: Wnikliwe poznanie...*, op. cit., t. 1, s. 494-495.

*(a) – Najstarsze zachowane odpisy pochodzą z czasów drugiej świątyni: rękopisy z Qumran (II w. p.n.e. – I w.) oraz Nash Papyrus (150-100 p.n.e.).



20. Kair. Meczet al-Muajjada (Czerwony Meczet), 1415-1421 r. Wejście do Mauzoleum al-Muajjada. Widok drzwi biegunowo ramowo-płycinowych oraz szczegóły dekoracji i połączenia górnego czopa ramiaka biegunowego z nadprożem. Do geometrycznej dekoracji awersu wykorzystano drewno inkrustowane kością i kamieniem. Czopy ramiaka biegunowego osadzone są w kamiennym progu i drewnianym nadprożu – wymiennym elemencie odrzwi. Fot. W. Weker, maj 2013 r.

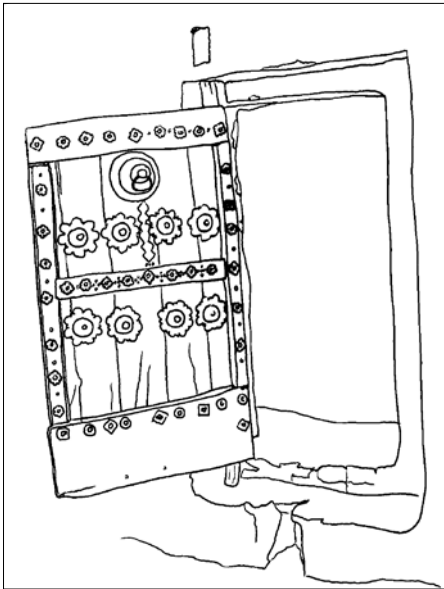


21. Rekonstrukcja drzwi biegunowych świątyni Inszuszinaka w Choga Zanbil w Syrii. Il. za: *Memoires of the Mission Archéologique en Iran*, vol. XXXIX

DRZWI BIEGUNOWE...



22. Kanada, Aga Khan Museum w Toronto. Drzwi biegunowe ramowo-płycinowe płaskorzeźbione i polichromowane, Iran, XVII-XVIII w. Il. za: S. Canby, *Die Safawiden*, w: *Schätze des Aga Khan...*, op. cit., s. 226 i 227



23. Mauretania, Walata. Drzwi biegunowe do domu mieszkalnego z dekoracją pseudo-ramowo-płycinową awersu i metalowymi okuciami, Rys. A. Cichy na podstawie fotografii Francisco Barba, nr 24052 pobranej 05. 2013 r. ze strony: http://pl.photaki.com/picture-drzwi-domu-walata_24052.htm

Ten drewniany detal architektoniczny przetrwał w Iranie (il. 22), w Turcji i w wielu regionach Afryki północnej i zachodniej. Proste drzwi biegunowe wraz z malarską dekoracją ścian glinianych domów mieszkalnych stanowią po dzień dzisiejszy znak rozpoznawczy zabytkowej zabudowy Walaty. Tafle skrzydeł wykonywano z jednej bądź z kilku desek, kształtując czopy w desce biegunowej albo wykonując je z gałęzi mocowanej do skrzydła (il. 23).

W kulturze Dogonów w Mali drzwi stanowią jeden z najważniejszych detali w budynkach mieszkalnych i gospodarczych. Awersy skrzydeł oddane bywają niekiedy w całości pod symboliczną dekorację rzeźbiarską z przedstawieniami przodków, atrybutów płodności, urodzaju, opiekunów domostw (il. 24)⁴³.

W Syrii, Jordanii, Algierii, Tunezji, krajach ubogich w drewno do wyrobu skrzydeł biegunowych używano także kamienia – przeważnie bazaltu. Czopy skrzydeł osadzano w półkolistych zagłębieniach wykutych w progu i cylindrycznych otworach nadproża – przy konstruowaniu otworu wejściowego. O takiej technologii przesądzał materiał użyty do wykonania skrzydeł, na których nie można było montować zawiasów pasowych. Kamienne drzwi zachowały się jeszcze w budynkach pochodzących z IV i V w.44, m.in. w twierdzy Ajlun Qala'at ar-Rabad, w Basrze, Sakrze w Syrii i w jordańskiej Gadarze (il. 25). Wykorzystywanie kamienia jako materiału na skrzydła drzwiowe nie jest tylko lokalną tradycją Azji Mniejszej, z której słyęła zwłaszcza Syria. W tej technice wykonywano drzwi biegunowe w Indiach (il. 25 D), w Etrurii.

Wspomniane na wstępie drzwi biegunowe z Robenhausen k. Zurychu są dla obszaru Starego Świata najstarszym zabytkiem tego rodzaju. Ale są także, co poświadczają wyniki badań z wielu stanowisk archeologicznych w Europie, od neolitu po wczesne średniowiecze, przykładem konstrukcji znanej w wielu regionach tego kontynentu. W Grecji w okresie antycznym skrzydła drzwiowe są, z nielicznymi wyjątkami, osadzone na czopach biegunowych. Nieliczne ślady występowania tej konstrukcji zachowane w kamiennych budowlach, głównie zaś źródła ikonograficzne, ukazują już konstrukcję udoskonaloną, pozbawioną wad rozwiązań pierwotnych.

⁴³ W. Lauber, *Klimagerechte Architektur in den afrikanischen Tropen. Eine Untersuchung am Vorbild der traditionellen Architektur des Regenwaldes in Kamerun und der Savanne in Mali*, Doktorgrade, Universität Kaiserslautern 2003, s. 145-147.

⁴⁴ E. Viollet-le-Duc, *Vantail*, w: *Dictionnaire raisonné de l'architecture française du XIe au XVIe siècle*, vol. 9, Paris 1856.

DRZWI BIEGUNOWE...



24. Drewniane płaskorzeźbione drzwi biegunowe Dogonów, Mali: **A** – TROPENMUSEUM TMnr 3925, wymiary ok. 121 x 59 cm. Fot. ze zbiorów TMuseum, 1970; **B** – drzwi do magazynu; XVIII/ XIX w.; Museum Rietberg, Zürich; Inv. Nr. RAF 260. Fot. A. Praefcke, sierpień 2011; **C** – Mali, uskok Bandiagara, drzwi do domu. Fot. M. Wegmann, 2005. Fot. za: http://commons.wikimedia.org/wiki/Category:Dogon_doors; **D** – IFAN, Dakar, Mali, Bandiagara. Fot. HaguardDuNord, styczeń 2012. Są to z reguły drzwi bezprzylgowe. Czopy biegunowe osadzano w deskach progowej i w nadprożu, a skrzydło zazwyczaj w świetle otworów drzwiowych bez węgarka



A



B



C



D

25. Kamienne drzwi biegunowe: **A** – Jordania, Ajlun Qala’at ar-Rabad, Zamek Salladyna, k. XII w. Skrzydło drzwi biegunowych wykonane z kamienia z rzeźbiarską dekoracją ramowo-płycinową awersu. W górnym narożu zachował się półkolisty dolny czop. Czopy górne z reguły miały formę cylindryczną lub do niej zbliżoną – skrzydło jest eksponowane w układzie odwróconym. Fot. za: obiezyswiat.org/index.php?gallery=5856, 12 maja 2008 r.; **B** – Jordania, Gadara. Fot. M. Lewis, za: M. Lewis, *Doors and windows*; **C** – Jordania, Qasr Al-Azraq, bazalt, ok. 300 r. Fot. Miles Lewis; **D** – Indie, stan Kandahar, Hampi. Fot. David McCabe, en.wikipedia.org/wiki/Door

Biegun w formie cylindrycznego słupa z czopami na przedłużeniu był głównym elementem konstrukcyjnym, z którym były zespolone pozostałe części tworzące skrzydło⁴⁵. W architekturze monumentalnej taflę rozwiązywano wówczas w systemie ramowo-płycinowym z opierzeniem blachami miedzianymi bądź brązowymi⁴⁶, choć nie można wykluczyć imitowania tej konstrukcji na deskowym podkładzie. Istnienie takiego rozwiązania może sugerować właśnie zastosowanie opierzenia, które oprócz wzmocnienia tafl i oczywiście jej ozdobienia mogło przykrywać deskowy, niedekoracyjny podkład konstrukcyjny. Czopy dolne obracały się w brązowych, kwadratowych w formie panewkach, osadzanych w kamiennych progach lub w przyległych do nich kamieniach. Górne ujmowano metalowymi pierścieniami kotwionymi do ściany. Takie rozwiązania wzmacniające połączenia biegunowe stosowane były już od wieków w Egipcie. Ruch skrzydła ograniczał wydatny próg, skośne lico posadzki wyniesione na wysokości skrzydeł ponad ich krawędź lub przyłga kształtowana na krawędzi progu i węgarów. W drzwiach dwuskrzydłowych jedno skrzydło blokowano zasuwą, a drugie – przyłgą ukształtowaną na krawędziach nachodzących na siebie skrzydeł. W budownictwie o niższej randze, w szczególności wiejskim, konstrukcja biegunowa drzwi była najpewniej także stosowana, z użyciem na taflę skrzydła również rozwiązań deskowych. W architekturze Rzymu, który – czerpiąc z tradycji greckiej najlepsze wzorce – był jednocześnie prekursorem stosowania w budownictwie nowych technologii, materiałów, narzędzi i mechanizmów, w tym zawiasów drzwiowych szarnierowo-pasowych, także stosowano dawne połączenia biegunowe. Taki sposób osadzania skrzydeł był znany na całym obszarze rozległego imperium, nie tylko w Egipcie i Azji Mniejszej, gdzie możemy mówić nawet o jego dominacji. Pierwszy system automatycznego otwierania i zamykania ciężkich drzwi świątynnych został opracowany przez Herona z Aleksandrii przede wszystkim dla konstrukcji biegunowych, które musiały być używane w szerszym zakresie. W pierwszym tysiącleciu nowej ery konstrukcja biegunowa zyskała na znaczeniu. Mączyński łączy ten fakt z ogólnym

⁴⁵ A. Büsing-Kolbe, *Frühe Griechische Türen*, w: *Jahrbuch Deutschen Archäologischen Instituts*, Bd. 93, Berlin 1978, s. 67; H. Klenk, *Die Antike Tür* (Dissertation zur Erlangung der Doktorwürde bei der Philosophischen Fakultät der Hessischen Ludwigs-Universität zu Gießen), Gießen 1924, s. 12; H. Diels, *Antike technik*, Leipzig-Berlin 1914, s. 37, 38.

⁴⁶ Z. Mączyński, *Elementy i detale architektoniczne w rozwoju historycznym*, Warszawa 1956, s. 459-460. O ramowo-płycinowej konstrukcji skrzydeł por.: Witruwiusz, *O architekturze ksiąg X*, Warszawa 1956, Księga IV, R. 6, s. 76. Potwierdza to również ikonografia naczyń ceramicznych, E. Viollet-le-Duc, op. cit.

regresem w budownictwie, w tym w będącym na jego usługach ciesielstwie i stolarstwie, wywołanym upadkiem Państwa Rzymskiego, który skutkował powrotem konstrukcji, jak twierdzi Mączyński, prymitywnych i zanikiem rozwiązań nowoczesnych⁴⁷. W rzeczywistości nie był to powrót prymitywnej konstrukcji, gdyż ta nie zniknęła z chwilą pojawienia się zawiasów. Nie była także uważana za prymitywną. Pozostano jedynie przy tradycyjnych rozwiązaniach, sprawdzonych przez tysiąclecia stosowania w odmiennych warunkach środowiskowych, korzystając z licznych odmian odpowiednich do funkcji budynku, rozmiarów obiektu, dostępności materiału. Na terenach dzisiejszej Francji i Niemiec, w okresie narodzin nowych państw w budownictwie drewnianym, jak i murowanych, możemy jedynie mówić o szerszym stosowaniu tej konstrukcji, zwłaszcza odmian w pełni drewnianych, łatwiejszych do wykonania w warunkach ograniczonego dostępu do żelaza i zastoju gospodarczego. Jak pokazała historia rozwoju pierwszych osad, grodów, miast w Afryce, w Azji Mniejszej i w Europie, konstrukcja biegunowa drzwi stała zawsze u początków ich rozwoju.

We Włoszech, spadkobiercy osiągnięć budowlanych cesarskiego Rzymu, u schyłku średniowiecza tradycja stosowania konstrukcji biegunowych jest ciągle żywa. Konstrukcję tę spotyka się w zabudowie murowanej m.in. o charakterze obronnym⁴⁸, a nawet monumentalnej. W bramie miasteczka San Clemente, w linii murów obronnych, odnajdziemy kamienne i drewniane gniazda niezachowanych drewnianych wrót biegunowych. Wszystkie drzwi z brązu, a za takie uznaje się konstrukcje drewniane okładane panelami dekoracyjnymi i blachami z brązu (św. Paweł, Rzym), jaki i w pełni z tego metalu wykonane, zdaniem T. J. Prestona osadzano przez cały okres średniowiecza na czopach biegunowych⁴⁹. Ten starożytny sposób nie zanikł z chwilą nastania odrodzenia. Z doświadczeń budowniczych poprzedniej ery korzystali wybitni artyści. Architekt J. B. Alberti

⁴⁷ Heron z Aleksandrii (ok. 10 – ok. 70 r., także 200 r. p. n. e. – 300 r.) – grecki matematyk, mechanik, wynalazca i konstruktor; B. Woodcroft, *The pneumatics of Hero of Alexandria from the original Greek translated for and edited by Bennet Woodcroft*, London 1851, sekcja 37 i 38; Z. Mączyński, op. cit., s. 460, 462.

⁴⁸ A. Ugolini, *Il restauro delle mura dell castello di San Clemente*, Firenze 2009, s. 48-49.

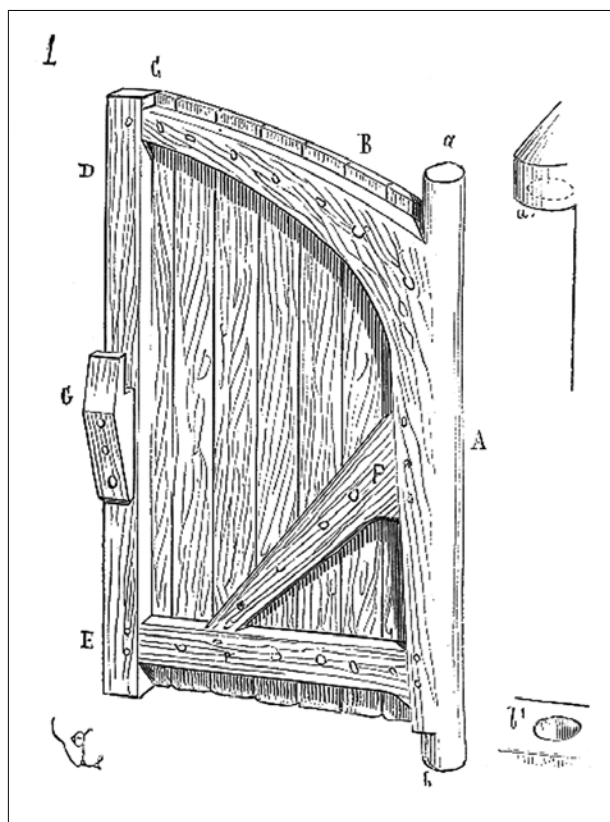
⁴⁹ T. J. Preston Jr., *The Bronze Doors of the Abbey of Monte Cassino and of Saint Pauls, Rome, a dissertation presented to the faculty of Princeton University, in Candidacy for the Degree, of doctor or philosophy*, 1915, s. 40, 65-67 (Forgotten Books 2013). Preston podaje, że od czasów wczesnochrześcijańskich po schyłek średniowiecza zachowało się 77 drzwi brązowych.

na marginesie rozważań dotyczących sztuki budowania, w odniesieniu do sposobów zawieszania drzwi wymienia dwa podstawowe: na hakach oraz na czopach, które „w rogach skrzydeł u góry i u dołu wystają [...], na których obracają się skrzydła drzwi, otwierając i zamykając wejście do świątyni”. Czyni też uwagę: „Skrzydła te, dla trwałości prawie zawsze wykonane z brązu, są ciężkie i dlatego pewniej obracają się na czopach aniżeli na hakach”⁵⁰. Połączenia biegunowe uważano więc za najodpowiedniejsze do zawieszania ciężkich skrzydeł drzwiowych, nie tylko odlewanych z brązu, ale i drewnianych o dużych gabarytach. Przykłady takich drzwi odnajdziemy m.in. w bazylice San Giovanni na Lateranie w Rzymie, w San Clemente a Casauria w Abruzji (1182-1189).

Na obszarze Galii w czasach poprzedzających narodziny imperium rzymskiego konstrukcja biegunowa jest znana. Być może jest to import z terenów alpejskich. Viollet-le-Duc podaje, że te „prymitywne” drzwi można było spotkać we Francji aż po czasy nowożytne, ale jako relikwiny dawnych rozwiązań o rodowodzie galijsko-rzymskim. Stosowana była zarówno w zabudowie murowanej, w tym obronnej, jak i drewnianej. W Owernii i Nivernais ta tradycja utrzymywała się w budownictwie wiejskim aż do końca XVI w.⁵¹ Jego zdaniem w tej konstrukcji rozwiązywano duże dwuskrzydłowe drzwi, do budowy których stosowano tylko materiał drewny, w tym często konary z bocznym odgałęzieniem, po mistrzowsku wykorzystując zalety konstrukcyjne tego naturalnego połączenia (il. 26). Obrobione ciesielsko do prostokątnych przekrojów grube gałęzie stanowiły bardzo wytrzymałą część ramy złożonej ze słupa biegunowego z czopami w jego zakończeniach i wyrastającego z niego łukowato wspornika zastępującego górną listwę. Elementy te, połączone z pozostałymi ramiakami ramy złączem czopowym, były rusztem pod gładkie deskowanie tafli stanowiącego awers skrzydła drzwiowego. Zamieszczona w ilustrowanym słowniku architektury rysunkowa rekonstrukcja dawnych drzwi biegunowych na pewno wygładza ich formę, ale mimo to wskazuje raczej na mistrzostwo w opanowaniu rzemiosła ciesielskiego, wysoki poziom wykonawczy i dążenie do nadania tak prostym

⁵⁰ L. B. Alberti, *Książka dziesięć o sztuce budowania*, Warszawa 1960, s. 201.

⁵¹ E. Viollet-le-Duc, op. cit. Na tę informację powołał się także Mączyński, ale okres, do którego występowały drewniane drzwi biegunowe, błędnie określił na XII w.



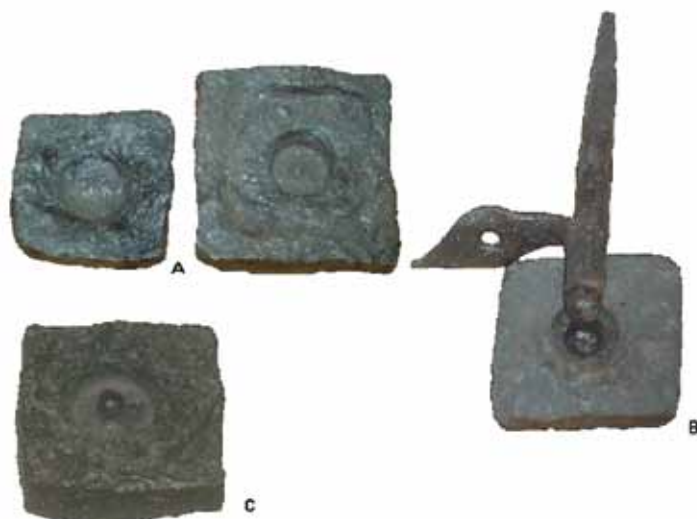
26. Próba rekonstrukcji skrzydła drzwi biegunowych osadzonego w kamiennym progu i nadprożu. Widoczna rama zawsze kształtowana była od strony wewnętrznej. Zwraca uwagę dekoracyjny układ elementów konstrukcyjnych. Rys. za: Eugène Viollet-le-Duc, *Dictionnaire raisonné de l'architecture française du XI^e au XVI^e siècle*.

konstrukcją, nawet w budynkach podrzędnych, formy dekoracyjnej – niż na regres w jego rozwoju. Wspomniane rozwiązania ramy, polegające na wbudowaniu w nią naturalnych elementów konstrukcyjnych, odnajdujemy także w konstrukcjach deskowych z zawiasami pasowymi.

U progu nowej ery na terenach zamieszkiwanych przez plemiona germańskie konstrukcja biegunowa drzwi jest powszechnie stosowana, należąc do wielowiekowej miejscowej tradycji, dobrze udokumentowanej znaleziskami archeologicznymi pochodzącymi z wcześniejszych okresów – neolitu, epoki brązu i żelaza (drzwi z Altenburga). Najstarsze drzwi biegunowe odnalezione w Europie pochodzą właśnie do tego obszaru cywilizacyjnego. Od I w. p.n.e. nasila się ekspansja Cesarstwa Rzymskiego na kierunku północno-wschodnim. Wpływ Rzymu, a szczególnie jego militarna obecność w prowincji Germania Superior, zaznacza się w krajobrazie siecią obozów wojskowych, z całą infrastrukturą wojskową

i mieszkalną, dając tym w wielu przypadkach początek przyszłym ważnym miastom – Wiedniowi, Kolonii, a w innych prowincjach m.in. Budapesztowi. Zasiadanie terenów przygranicznych przez rzymskich osadników przyczyniało się do wymiany gospodarczej i romanizacji ludów mieszkających poza granicami imperium. Z rzymskich stałych obozów, w przewadze z zabudową drewnianą, płynęły w głąb prowincji wzorce. Pośród konstrukcji drzwiowych łatwych do wykonania w warunkach polowych dominowały drzwi deskowe na zawiasach, ale i z żelaznymi biegunami. Żelazne okucia biegunowe drzwi (czopy i panewki) znaleziono m.in. w warowni Saalburg pod Bad Homburg i w Weißenburgu w Bawarii (il. 27). Przyjmuje się, że tylko rozwiązania polegające na zastosowaniu żelaznych czopów w celu podniesienia wartości użytkowej konstrukcji biegunowej drzwi mają rodowód rzymski.

W okresie wczesnego średniowiecza w granicach obecnej strefy niemieckojęzycznej dominują konstrukcje deskowe drzwi i dwa sposoby ich osadzenia w otworze – na zawiasach i na biegunach. Nie można jednak określić skali popularności każdego z rozwiązań. Pośród wytworów rzemiosła kowalskiego, nastawionego na zaspokajanie potrzeb intensywnie rozwijającego się w owym



27. Żelazne okucia biegunowe drzwi (panewki i czop) pochodzące z rzymskich warowni: *A i B* – eksponaty z Museum Saalburg, *C* – Museum Weißenburg

okresie stałego osadnictwa z dominującą drewnianą zabudową nowych wsi i miast, zawiasy należą do wyrobów odnajdywanych na stanowiskach archeologicznych stosunkowo rzadko, w porównaniu z pozostałymi rodzajami obiektów. Fakt ten pośrednio może wskazywać na powszechność zastosowania połączeń biegunowych do osadzania skrzydeł w otworze. W obiektach reprezentacyjnych, w drzwiach o podwyższonych wymaganiach wytrzymałościowych, żelazne zawiasy stosowano już w czasach ottońskich. Przynajmniej od XI w. są one wykorzystywane zarówno do zawieszania, wzmacniania, jak i dekorowania taflí skrzydeł drzwiowych⁵². Rozwiązania te stosowane są równolegle z połączeniami biegunowymi. Dowodem popularności na tym rynku konstrukcji biegunowej u progu drugiego tysiąclecia są drzwi z obiektów reprezentacyjnych. W katedrze w Hildesheim właśnie w tej konstrukcji wykonano dwuskrzydłowe brązowe drzwi świętego Bernwarda. Pokrewieństwo, pomimo różnicy materiałowej, jest oczywiste. Skrzydła mają owalne czopy, przypominające kształtem żołędzie, ukształtowane górą i dołem w układzie biegunowym. Wykonane zostały jednocześnie z taflami w procesie odlewania, z uwagi na bardzo duży ciężar drzwi⁵³ (il. 28). Obracały się w kamiennych bądź metalowych panewkach progu i nadproża odrzwi, które działały jak łożyska ślizgowe wzdłużne. Natomiast w kolońskim kościele Najświętszej Marii Panny na Kapitolu płaskorzeźbione deskowe skrzydła drzwiowe wykonane z drewna orzecha, o wymiarach zbliżonych do drzwi z Hildesheim, ale lżejszych, osadzono na żelaznych czopach biegunowych⁵⁴ (il. 29). Może to wskazywać na szersze zastosowanie konstrukcji biegunowych także w obiektach o niższej randze. Na terenie Szwajcarii, Niemiec zachowały się odmiany takich konstrukcji, albo ślady po osadzeniu czopów biegunowych, pochodzące z późniejszych okresów. W barokowym klasztorze Heisterbach w Königswinter czopy wrót (1710 r.) obracały się w kamiennych gniazdach (obecnie zastosowano łożyska). Podobne rozwiązania odnajdziemy w zamku Friedberg i w klasztorze Niddatal

⁵² Z. Mączyński, op. cit. , s. 463-465.

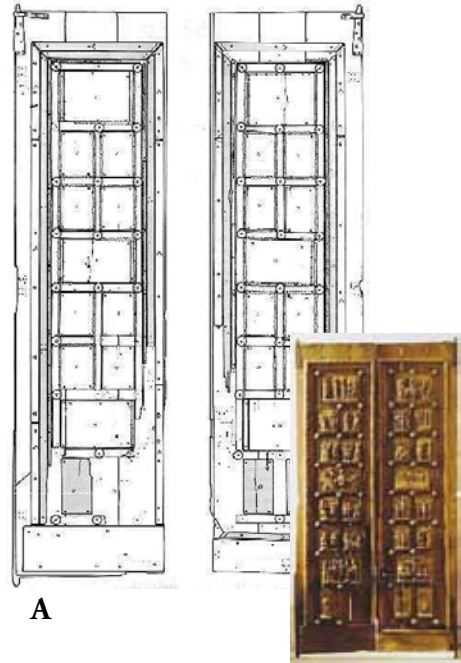
⁵³ Tafle o wymiarach 472,0 x 125,0 cm i 472,0 x 114,5 cm oraz grubości około 3,5-4,5 cm waży po około 1,85 t.

⁵⁴ R. W. Gassen, *St. Maria im Kapitol*, w: *Mittelalterliche Kirchen in Köln*, Petersburg 2010, s. 118-131; A. Brandys, *Drzwi drewniane z kościoła NMP na Kapitolu w Kolonii*, w: www.liturgia.pl/artykuly/Drzwi-drewniane-z-kościoła-NMP-na-Kapitolu-w-Kolonii.html.

DRZWI BIEGUNOWE...



A



A



B



B

28. Hildesheim, Katedra Wniebowzięcia Matki Boskiej. **A** – Drzwi św. Bernwarda (Bernwardstür), 1015 r., Fot. Bischöfliche Pressestelle Hildesheim (bph) 3.05.2010 r. **B** – Czop jest wysunięty przed lico tafli na połowę swojej grubości. Rozwiązanie to zapewniało ochronę trójwymiarowej dekoracji rzeźbiarskiej przed uszkodzeniem, przy zapewnieniu pełnego rozwarcia skrzydeł w zakresie co najmniej 90°. Fot. Czycibor, 28.09.2010 r. [w:] www.lucivo.pl/2010/09/drzwi-bernwarda

29. Kolonia, kościół Najświętszej Marii Panny na Kapitolu. 1065 r. Awers drzwi z żelaznymi czopami biegunowymi, płaskorzeźbionych z dekoracją ornamentalną przedstawiającą sceny z życia Chrystusa. Tafle skrzydeł wykonane w konstrukcji deskowo-szpungowej wzmocnionej żelaznymi płaskownikami przybitymi w układzie poziomym po lewej stronie skrzydeł. Ilustracje za: **A**- rys.: Schulze-Senger C, Bedeutung und Konstruktion der Bildtüren von St. Maria im Kapitol zu Köln, w: Denkmalpflege in Rheinland-Pfalz. Jahresberichte 1989 -1991. nr 44, Worms 1994; fot. www.romanische-kirchen-koeln.de/index.php?id=656/; **B** - autor fot. Wensky, www.panoramio.com/photo/59086340



30. Niemcy, Browar zamku Rheder, obwód Höxter. Skrzydło wrót biegunowych z żelaznym i drewnianym czopem (awers i rewers). Tafla rozwiązana w konstrukcji deskowo-listwowej z zastrzałem, ukrytą furtką na zawiasach i dekoracyjnym opierzeniem awersu deskami szalunkowymi; fot. za: T. Volmer, op. cit., s. 24.

Ilbenstadt w Hesji. Spotyka się także odmianę drzwi z biegunem wykonanym z cienkiego słupka (Stabtür – drzwi drążkowe), w której górny czop, zawsze drewniany ukształtowany na przedłużeniu bieguna obraca się w żelaznej obejmie, dolny zaś wykonany z żelaznego płaskownika przymocowanego obustronnie do słupka obraca się w kamiennym gnieździe⁵⁵ (il. 30). Konstrukcja z żelaznymi biegunami będzie stosowana w Niemczech najdłużej, bo aż do lat 30. XX wieku.

Równolegle z drzwiami o żelaznych czopach stosowane są, aż po XIX w., konstrukcje najprostsze – z drewnianymi czopami i gniazdami. Pochodzące z XV wieku drzwi biegunowe, o deskowo-szpungowej tafli skrzydła, odnajdziemy w zamku Gomaringen⁵⁶. Ten rodzaj konstrukcji stosowano przede wszystkim w budownictwie małomiasteczkowym i wiejskim, niezbyt często, ograniczając

⁵⁵ T. Volmer, *Türen – Entwicklung, Konstruktionen und besondere Anforderungen*, w: U. Arnold, T. Huckfeldt, H. J. Wenk (Hrsg.), *Holzfenster und – türen*, Bd. 2: *Konstruktion, Anschlüsse, Oberflächen, Energieeinsparung*, Köln 2012, s. 24.

⁵⁶ Otwór drzwiowy wykonano w ścianie rozwiązanej w konstrukcji ryglowej. S. Uhr, *Eine Bohlentür des 15. Jahrhunderts auf Schloß Gomaringen*, w: *Fenster und Türen in historischen Wehr- und Wohnbauten*, Stuttgart 1995, s. 110-114.



31. Szwajcaria, Grindelwald. Drzwi biegunowe w ścianie szczytowej prowadzące do pomieszczeń gospodarczych na poddaszu. Zachowane w stanie niemal pierwotnym budynki pełnią dzisiaj rolę żywych skansenów

jej użycie głównie do przejazdów bramnych, drewnianych ogrodzeń i budynków gospodarczych (il. 31).

Przyjmuje się, że na obszarze dzisiejszej Polski i przyległych ziem historia budownictwa drewnianego liczy z górą 6000 lat. Przebieg rozwoju konstrukcji drzwiowych w okresie neolitu przebiegał dla Polski według podobnego scenariusza nakreślonego dla innych regionów Europy Środkowej i Zachodniej. Ale historię otwierają dopiero dwuskrzydłowe wrota biegunowe znalezione w 1939 r. w Biskupinie, w osadzie datowanej na VIII w. p.n.e.⁵⁷ (il. 32). W okresie wczesnośredniowiecznym konstrukcja biegunowa znana była na całym obszarze Europy środkowej, będąc zarazem podstawowym typem konstrukcji drzwiowej. W Trzcinicy⁵⁸, na Ostrówku w Opolu (il. 33, 34), w Lübbinchen pod Gubiniem, Gostkowie (d. Gützkow), w Wolinie, Gdańsku, Pułtusk, Brześciu nad

⁵⁷ T. Wążny, *Dendrochronologia Biskupina. Drewno archeologiczne źródłem informacji o przeszłości*, w: *Drewno archeologiczne. Badania i konserwacja. Sympozjum Biskupin-Wenecja, 22-24 czerwca 1999*, red. L. Babiński, Biskupin 1999, s. 305.

⁵⁸ W Trzcinicy, w zrekonstruowanej na podstawie materiału archeologicznego osadzie słowiańskiej z VIII w., drzwi odtworzono jako biegunowe. We wnętrzu zastosowano w konstrukcji skrzydła technikę plecionkową. Taflę wykonano jako prostokątną ramę z wewnętrznymi poprzeczkami z prostych gałęzi (żerdzi), w którą wpleciono cienkie gałązki (leszczyny, wierzyby?). Boczny palik posiadał z obu końców przedłużenia w formie czopów wpuszczone w poziome elementy drewnianej ściany działowej.

Bugiem, Nowogrodzie Wielkim znaleziono skrzydła z zachowanymi biegunami bądź ślady po ich osadzeniu w postaci zagłębień ukształtowanych w belkach progowych ściany w świetle otworów drzwiowych⁵⁹. Jest ona charakterystyczna dla budownictwa drewnianego. Ten związek potwierdzają, dla okresu średniowiecza, materiały z wymienionych stanowisk archeologicznych. Natomiast występowanie tej konstrukcji w okresie nowożytnym poświadczają niemal wszystkie inwentarze i lustracje, z okresu od XVI do XIX w., spisane m.in. dla starostw, majątków szlacheckich znajdujących się w granicach ówczesnej Rzeczypospolitej. Z zawartych w nich bardzo szczegółowych opisów zamków i podgrodzi, dworów i przyległych budynków gospodarczych oraz wsi wynika, że drzwi na biegunach, nazywanych często choć nie zawsze konsekwentnie prostymi⁶⁰, w odróżnieniu od nowocześniejszych drzwi deskowych na zawiasach żelaznych, konstrukcji już wówczas dominującej, były popularną i tradycyjnie stosowaną konstrukcją. Rozwiązywano w niej zarówno wrota w przejazdach bramnych, drzwi wejściowe, jak i wewnętrzne w siedzibach dworskich. Według Glogera niektóre z opisanych w inwentarzach dworów, a więc także i drzwi, miało rodowód XV-wieczny⁶¹. Znane są także, nieliczne wprawdzie, przykłady stosowania okiennic biegunowych⁶². We wszystkich znajdujących się w obrębie folwarków budynkach drewnianych, tak mieszkalnych jak i magazynowych, produkcyjnych (serniki browary,

⁵⁹ W. Hensel, *Słowiańszczyzna średniowieczna. Zarys kultury materialnej*, Warszawa 1987, s. 514-515; B. Gediga, *Drewniana architektura wczesnośredniowiecznego grodu na Ostrówku w Opolu*, w: *Budownictwo i budowniczowie w przeszłości*, red. A. Abramowicz, J. Maika, Łódź 2002, s. 168.

⁶⁰ To określenie, często występujące w inwentarzach, Gloger odnosi do drzwi biegunowych. Por.: Z. Gloger, op. cit., s. 257 (1. szpalta).

⁶¹ Z. Gloger, op. cit., s. 286 (2. szpalta); Z. Gloger, *Encyklopedia staropolska ilustrowana*, Warszawa 1901, t. 2 (hasło: *Dwory wiejskie*).

⁶² Inwentarz dóbr Trojanowo położonych w powiecie łuckim na Wołyniu, sporządzony w 1696 r. dla dworu i przyległych zabudowań, podaje: „Z przejazdu wrota dwoiste na biegunach. [...] W sień wchodząc, drzwi na biegunach do izby, w niej okna trzy szklane w drzewo robione. [...] Z tej izby do alkierza drzwi na zawiasach i z zaszczypką. [...] Z tego alkierza drugie drzwi na biegunach przez sionki do izdebki, w tej izdebce drzwi na biegunach z klamką i wrzeczędzem. [...] Z tejże izdebki komora, drzwi z niej na biegunach z wrzeczędzem. [...] Z wielkiej izby przez sień izdebka, drzwi na biegunach z zaszczypką. [...] Spiżarnia, drzwi na biegunach z wrzeczędzem i skoblem. Piwnica dranicami kryta, do niej drzwi dwoje. Winnica (gorzelnia) dranicami kryta, drzwi proste na biegunach [...]”. Równie szczegółowy opis inwentarzowy z 1600 r., spisany dla majątków starościńskich w Lipnikach pod Tykocinem na Podlasiu, pt. *Folwark lipnicki – Budowanie dworca w tym folwarku* podaje: „W izdebce trzy okna szklane w drzewo robione, okiennice na drewnianych biegunach [...]”, za Z. Gloger, op. cit., s. 292 i 287 (2. szpalta).

piekarnie, słodownie), a zwłaszcza inwentarskich znajdowały się te konstrukcje. Drzwi na biegunach można było spotkać nawet w bezpośrednim sąsiedztwie podwarszawskiej siedziby królewskiej. W Wilanowie do ogrodu włoskiego prowadziły „Wrota podwojne Stare z poręczem na biegunach drewnianych bratniami żelaznymi zbijane”⁶³. W majątkach kościelnych konstrukcja ta była również spotykana, ale przykłady jej użycia w świątyniach należą jak dotychczas do rzadkości⁶⁴. Natomiast w budownictwie małomiasteczkowym i wiejskim drzwi biegunowe utrzymały się jako podstawowy typ do końca XIX w., a w budynkach gospodarczych wykonywano je jeszcze do lat 30. XX w.

Wykonywanie drzwi biegunowych, tak jak i szpungowych, powierzano cieślą. Ten typ konstrukcji drzwiowej był w końcu XIX w., na obszarze ziem zaboru rosyjskiego, na tyle powszechny w użyciu, że wartość prac przy ich wykonaniu w formie przedmiaru robót uwzględniono w tabelach kosztorysowych określających normy czasowe podstawowych prac ciesielskich⁶⁵.

Jak już wspomniano konstrukcja biegunowa była we wszystkich omówionych krajach europejskich powszechnie stosowana w zabudowie murowanej. Dla terenów Polski i okresu od X do XV w. nie jest to jeszcze potwierdzone źródłowo. Ale już inwentarze XVI, XVII i XVIII-wieczne odnotowują występowanie drzwi na biegunach w obrębie murowanej zabudowy gospodarczej umocnionych podzamczy oraz w obiektach zamkowych o funkcji obronnej. Z dotychczasowych ustaleń wynika, że są to nieliczne informacje. Nie świadczą one, moim zdaniem, o stopniu popularności konstrukcji biegunowej, ale wskazują raczej na proces jej zanikania, w porównaniu do okresu wcześniejszego, w którym była stosowana w szerszym zakresie, ale odchodziła wraz z przestarzałymi systemami obronnymi unowocześnianymi, zwłaszcza od końca XVI w., bądź likwidowanymi. Najpewniej skrzydła biegunowe montowano do drewnianych progów i nadproży za pomocą drewnianych jarzm lub żelaznych obręczy. Na terenie przygródka Zamku

⁶³ Fragment z inwentarza ogrodu włoskiego w Wilanowie spisane go 27 czerwca 1729 r.; www.wilanow-palac.pl/pomaranczarnia_1729_wilanow.html.

⁶⁴ Według inwentarza z 1726 r. drzwi biegunowe prowadziły do babińca d. cerkwi unickiej św. Mikołaja Biskupa w Gródku, obecnie kościoła p.w. Najświętszego Serca Jezusowego; informacja za: www.historiawschodniegomazowsza.pl/index.php?option=com_content&view=article&id=80&Itemid=477.

⁶⁵ J. Heurich, *Przewodnik dla cieśli, obejmujący cały zakres ciesielstwa*, Warszawa 1871, s. 263 i 264.

wąbrzeskiego znajdowała się „Stajnia murowana, dachówką pokryta, nad którą śpichlerz, do stajni drzwi jedne na biegunach”⁶⁶. Zamek Latyczowski, zbudowany przez starostę kamienieckiego Jana Potockiego w latach 90. XVI w. w murowanej wieży bramnej oraz w basztach posiadał również drzwi biegunowe: „wyzd do niego iest od miasta przez most na palach postawiony, gdzie u bramy są wrota na biegunach z wrzeciędzem y z kłotką, (...) Pirwsza baszta od ktorey ydzie pirwsza część zamku ma troie pietra, drzwi u niey na biegunach z wrzeciędzem y z skoblami (...) „Druga baszta o trzech pietrach drzwi u niey z wrzeciędzem na biegunach” oraz „Trzecia baszta o trzech pietrach we dwie scienie budowana [narożna], wrota u niey na biegunach z wrzeciędzem”⁶⁷. W dawnym kompleksie obronnym Zamku w Człuchowie konstrukcja biegunowa występowała jeszcze w latach 40. XVIII w. w budynkach gospodarczych znajdujących się w obrębie podgrodzia. Wrota biegunowe dwuskrzydłowe z desek tartacznych były w stodole „z brusów budowan[ej]” oraz w murowanej stajni: „pod nakryciem dranicznem wrota do niej w końcu jedne dwoiste na biegunie”⁶⁸. W *Inwentarzu Dóbr Konińskowskich* spisany w 1779 r. znajduje się opis baszty z przybudówkami: „Brożek czyli Baszta okrągła murowana, w której (...) drzwi na zawiasach z zamkiem. Do tej Baszty przybudowana sionka z komorą i spiżarnią. Do sionki drzwi na biegunach z zasuwą drewnianą y wrzeciędzem żelaznym a do komory drzwi na zawiasach także z wrzeciędzem żelaznym”⁶⁹. W odniesieniu do tak drobnych obiektów, jak komórki ... nie zawsze są zamieszczane informacje o materiale użytym do ich budowy. Wydaje się, że przynajmniej w części z nich mamy do czynienia z drewnianymi konstrukcjami ścian. W architekturze obronnej wiele elementów ich struktury, jak ganki obronne, schody zewnętrzne, bariery, stropy w wielokondygnacyjnych wieżach i wspomniane progi i nadproża były wykonywane z drewna. Pochodzący z roku 1819 opis lustracyjny probostwa w Chmielniku

⁶⁶ R. Mienicki, *Inwentarze dóbr biskupstwa Chełmińskiego (1646 i 1676)*, Toruń 1955, s. 60.

⁶⁷ В. Михайловський, *Описи кам'янецького та летицівського замків 1613 р.* УДК 94(477.43/44)(089.3)“1613” AGAD, Archiwum Skarbu Koronnego, Dz.LVI, K-4/I, Inwentarz i lustracje starostw: Kamieńca Podolskiego i Latyczowskiego.

⁶⁸ K. Kościński, *Inwentarz starostwa człuchowskiego z roku 1748*, „Rocznik Towarzystwa Naukowego w Toruniu”, t. 11, s. 203 i 204.

⁶⁹ Fragment tego inwentarza zacytowali: Adam Soćko, Przemysław Pytlak, *Dwór Tęczyńskich*, pobrany 12.02.2012 r. ze strony: <http://konskowola1387.republika.pl/publikacje>.

podaje: „Okolo kaplicy jest cmentarz (...) cały kamieniem sadzonym prowadzony, mający w środku wrota na biegunach z wrzeczadzem i skoblami. Z boku od probostwa furtka na zawiasach z wrzeczadzem”⁷⁰.

Podstawowym materiałem użytym do budowy skrzydeł drzwiowych znanych ze stanowisk archeologicznych jest drewno dębowe pozyskiwane techniką rozłupywania. W grupie obiektów nie archeologicznych używano najczęściej drewna sosny, tartaczego z widocznymi śladami przetarcia (bale, deski, łaty⁷¹), ale bez dalszej wykończeniowej obróbki powierzchni, co wielokrotnie akcentowały opisy lustracyjne. Wykorzystywano także dranicę i technikę ociosywania. Drewna dębu używano głównie w budynkach dworskich. Drzwi w reprezentacyjnych obiektach najprawdopodobniej poddawano dalszej obróbce stolarskiej.

Na materiale archeologicznym z terenu Polski nie można prześledzić etapów rozwoju konstrukcji biegunowej, od najstarszych jej przykładów, które powinny być najprostszymi, po młodsze udoskonalone już odmiany, które dzieli od drzwi biskupińskich przedział blisko 1500 lat. Tak jak w innych regionach pierwsze najprostsze drzwi rozwiązywano w technice plecionkowej, lub z desek pozyskanych przez rozłupywanie. Taflę wykonywano z jednej (il. 33) lub kilku desek, łącząc je na szerokość listwami wpuszczanymi w pokład deskowy (il. 34, 35). Drzwi z Biskupina są obiektem technicznie bardziej zaawansowanym w porównaniu z konstrukcjami m.in. z Ostrówka Opolskiego i Gdańska pochodzącymi z X-XII stulecia. W ich ocenie należy uwzględnić fakt wykonania tych drugich dla budynków mieszkalnych istniejących w obrębie umocnień grodu. Różnice wynikają więc nie z poziomu technicznego ówczesnego rzemiosła, ale z przypisanych tym obiektom funkcji i odpowiednich wymagań wytrzymałościowych. Drzwi biskupińskie stanowiły zamknięcie jedynej warownej bramy będąc składnikiem nowoczesnego, jak na owe czasy, systemu obronnego grodu. Obronny charakter tego założenia wymagał także w odniesieniu do drzwi zastosowania rozwiązań odpowiednich do zwiększonych wymagań wytrzymałościowych. Wrota

⁷⁰ Cytowany fragment opisu lustracyjnego pochodzi z tekstu P. Zawadzkiego (?), poświęconego zabytkom Chmielnika, www.chmielnik.website.pl/indexchmiel.html (tekst z 14.02.2012).

⁷¹ Inwentarz dóbr wielkopolskich Siemianowice z r. 1694 odnotował: „chlew, do niego drzewiczki z łat ciosanych, na biegunie drewnianym” i dalej „w spichlerzu górnym (...) drzwi szczeblaste”, w: Z. Gloger, *op. cit.*, s. 258, (1. szpalta).



32. Polska, Biskupin. Dwa skrzydła wrót biegunowych bramy odkryte podczas prac archeologicznych w lipcu 1939 roku (fot. za zgodą Archiwum Muzeum Archeologiczne Biskupin). Rysunek inwentaryzacyjny Stanisława Łuczaka pokazuje skrzydła w układzie odwróconym. Wpisane w poszczególne elementy skrzydeł wartości liczbowe to wymiary elementów składowych. Rysunek za: *III Sprawozdanie z prac ...* op. cit. s. 260

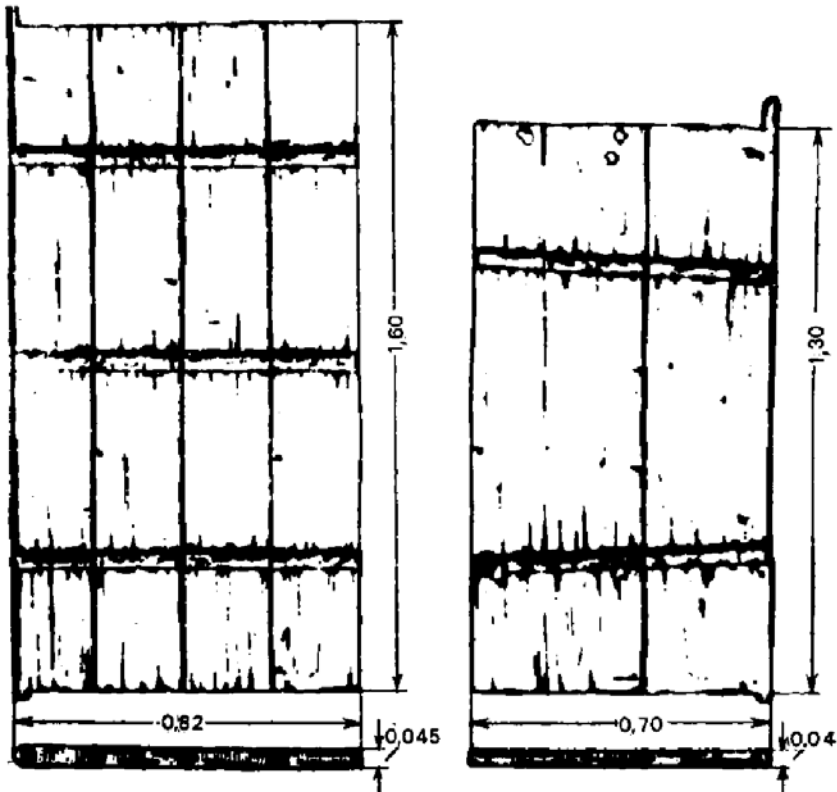


33. Opole. Muzeum Śląska Opolskiego. Skrzydło drzwiowe w konstrukcji biegunowej pochodzące z grodziska w Ostrówku (XII w.). Taflę skrzydła o wymiarach 120 x 60 x 2 cm wykonano z jednej dębowej łupanej deski (dranicy). Fot. A. Cichy, 2010 r.

DRZWI BIEGUNOWE...



34. Gród obronny w Ostrówku Opolskim. Drzwi biegunowe domu nr 58 na stanowisku archeologicznym. Archiwum IAI PAN o/ Wrocław. Fot. A. Szczodrak



35. Przykłady biegunowych skrzydeł drzwiowych do budynków mieszkalnych ze stanowisk archeologicznych w Nowogrodzie (Rosja), XII/XIII w. Rys. za: P. Zasurow (W. Hensel, *Słowiańszczyzna średniowieczna ...*, op. cit., s. 514)

biskupińskie miały w chwili pomiaru inwentaryzacyjnego szerokość 34 cm, w rzeczywistości nieznacznie większą. Wymiar funkcjonalny w świetle biegunów wynosił około 300 cm, a wysokość taflı skrzydła mierzona przy biegunie to 243 cm. Do budowy wrót wykorzystano kłody o średnicy około 20 cm oraz bierwiona o szerokościach od 30 do 41 cm i grubości dochodzącej najprawdopodobniej do około 14 cm. Bierwiona połączono ze słupkiem poziomymi balikami (170 x 17 x ~ 8 cm), które wpuszczono w gniazda przelotowe kryte, wyłobione w połowie grubości tych elementów⁷².

Przy wysokiej, stosownie do ówczesnych możliwości, dokładności wykonania połączeń można było, stosując powyższe rozwiązania, zbudować sztywną taflę o gładkim obustronnie licu i charakterystyce wytrzymałościowej, zwłaszcza w kierunku prostopadłym do płaszczyzny taflı, korzystniejszej w zestawieniu z konstrukcjami deskowo-listwowymi, a nawet deskowo-szpungowymi, w których połączenia listew bądź szpung z deskami są zawsze połączeniami odkrytymi.

Nowożytny konstrukcje biegunowe znamy przede wszystkim z inwentarzy, rysunków inwentaryzacyjnych i ze skansenów. Z opisów wynika, że stosowano tradycyjne rozwiązania. Taflę skrzydła budowano, tak jak przed wiekami, z kilku pionowo ustawionych desek (balików używano na bieguny), połączonych w jeden zespół za pomocą listew, a niekiedy dodatkowo zastrzału, które w dużych skrzydłach montowane były także w układzie krzyżowym (il. 50). Listwy te najczęściej nakładano na pokład deskowy, rzadziej wpuszczano i przytwierdzano drewnianymi kołkami (il. 36-38). Wykonywano także połączenia szpungowe. W większym też zakresie stosowano łączniki żelazne w postaci gwoździ⁷³. Deska biegunowa w skrzydłach o dużych wymiarach była zazwyczaj grubsza od pozostałych.

⁷² Z. A. Rajewski, *Budowle grodów kultury łużyckiej na półwyspie jeziora biskupińskiego*, w: *III Sprawozdanie z prac wykopaliskowych w grodzie kultury łużyckiej w Biskupinie*, red. J. Kostrzewski, Poznań 1950, s. 254-255.

⁷³ Zastosowanie listew szpungowych także w drzwiach biegunowych potwierdza opis inwentarzowy folwarku w Hartowcu k. Lubawy: „Brama na cwelach, z gołębieńcem na wierzchu, tarciami pobita, drzwi do tej bramy z tarcic dwoiste na szpaki żelaznymi gwoźdźmi przybijane o czterech zawiasach i 2 hakach, kuną i z dwiema skubłami (...), druga brama między krownią a chlewami. Drzwi z tarcic podwójne na pałkach i biegunach ze szpagą”; R. Mienicki, *Inwentarze Biskupstwa Chełmińskiego (1759)*, Toruń 1959, s. 276.

Czopy (wiercieje)⁷⁴ miały zawsze formę cylindryczną i wyrabiano je w części czołowej deski w układzie biegunowym przy krawędzi. Nie spotyka się rozwiązań, być może nie zachowanych, z biegunem, który jako samodzielny element konstrukcyjny (okrągłak, gałąź) jest częścią ramy nakładanej na pokład deskowy (porównaj il. 1, 26). Czopy są osadzone w gniazdach wyźłobionych w podwalinie i oczepie, bądź w progu i nadprożu, w formie cylindrycznego otworu bądź soczewkowego zagłębienia, wówczas skrzydła znajdują się w świetle otworu drzwiowego (il. 36a-c), albo w drewnianych jarzmach (obłąkach), żelaznych kunach lub kantówkach przytwierdzonych od zewnątrz do powierzchni bocznych tych elementów konstrukcyjnych ściany, wówczas skrzydła osadzone są przed ścianą (il. 37). Przy niewielkiej wysokości bieguna w relacji do skrzydła wpuszczano go w część brzeżną słupa ściany drewnianej tworzącego odrzwia⁷⁵ (il. 36d). W bramach folwarcznych, z uwagi na duże wymiary gabarytowe skrzydeł, cylindrycznym czopom nadawano tradycyjnie grubości rzędu 6 lub 10 cali, osadzając górny w obłąku mocowanym do słupów, natomiast czop dolny w wydrążonym pieńku, który wkopywano w ziemię⁷⁶. Oba gniazda nazywano także stępkami⁷⁷.

Na wschodnich terenach Polski, na Roztoczu (woj. lubelskie), spotkać można było odmianę drzwi biegunowych, w których dolny biegun skrzydeł zastąpiony jest krótkim czopem zakończonym soczewkowo, ukształtowanym w części brzeżnej deski biegunowej powyżej dolnej krawędzi tafla skrzydła, a nie na jej przedłużeniu. Czopy te wspierają się na drewnianych miseczkach – panewkach, o kształcie wyźłobienia powtarzającego profil czopów osadzonych w słupach konstrukcyjnych ściany jako stojakach odrzwi (il. 38, 39). Połączenie to jest rodzajem łożyska ślizgowego wzdłużnego i przenosi obciążenia ciężaru skrzydła drzwiowego w kierunku zgodnym z osią bieguna na powierzchnię czołową

⁷⁴ Określenie to wymienia inwentarz sporządzony dla dworu waleckiego z 1619 znajdującym się w starostwie niegrodowym Wąlcz (Wąłęcz) w woj. poznańskim: „Z mostu do dworu są wrota wiązane, (bieguny) wiercieje u nich dobre”, za: W. A. Maciejowski, *Polska i Rusz aż do 1-szej połowy XVII wieku*, Petersburg-Warszawa 1849, t. 4, s. 314. Na inwentarz ten, przytoczony tylko we fragmentach, powołuje się także Z. Gloger, *Encyklopedia ...*, op. cit.

⁷⁵ K. Moszyński, op. cit. s. 526.

⁷⁶ P. Świtkowski, op. cit., s. 256-257 (§ 167).

⁷⁷ „Ściężuja a. 'biegun' u wrótni a. wierzej ma po końcach czopy, które chodzą w stępkach”, za: J. Karłowicz, op. cit., s. 80.



36. Lublin, Muzeum Wsi Lubelskiej (dalej MWL). *A – C* Stodoła z Janiszowa, 2 poł. XIX w. Widok zewnętrznej strony drzwi biegunowych bez odrzwi i szczegóły połączeń czopów deski biegunowej z elementami konstrukcyjnymi ściany. Osadzenie skrzydeł pomiędzy słupami ściany i wyprofilowanie powierzchni czołowych podwalin przerwanych na wysokości otworu drzwiowego umożliwiło ruch wahadłowy skrzydeł. Zwraca uwagę gładka płaszczyzna deskowania i brak poziomych listew usztywniających, osadzonych wyjątkowo na wewnętrznej stronie drzwi – zamykane są od środka. Fot. A. Cichy, 2010 r. *D* – Hlinne, pow. Stolin, Polesie. Rysunek stodoły o ścianach w konstrukcji wieńcowej z osadzonymi centralnie jednoskrzydłowymi drzwiami biegunowymi. Słup odrzwi, w którym osadzony jest biegun wyróżnia się większą szerokością w porównaniu z przeciwnym słupem, z uwagi na osłabienie jego przekroju wyciętym na krawędzi gniazdem, w którym obraca się biegun. Rys. K. Moszyńskiego, za: K. Moszyński, op. cit., t. 1, s. 489



38. Lublin, MWL. Roztocze, Huta Dzierżyńska. Drzwi biegunowe, pierwsza połowa XIX w. Widok drzwi do stodoły i szczegóły połączeń czopów deski biegunowej z jarmem i panewką przypominającego zasadę działania łożysko ślizgowe wzdłużne. Fot. A. Cichy, 2010 r.



39. Lublin, MWL. Roztocze, Teodorówka. Drzwi biegunowe, przełom XIX i XX w. Awers drzwi i widok połączenia dolnego czopa deski biegunowej z panewką. Skrzydło jest zabezpieczone przed wypadnięciem czopa z panewki za pomocą metalowej obejmy osadzonej w podwalinie i przechodzącej przez otwór w desce. Fot. A. Cichy, 2010 r.

czopa. Panewki są wymienną częścią połączenia. Zastosowane rozwiązanie umożliwiło doprowadzenie środków smarnych zmniejszających tarcie i szybsze wysychanie czopów. Wyeliminowano tym samym zagrożenia długotrwałym zawilgoceniem wodą opadową (typowe dla „klasycznej” konstrukcji biegunowej), powodujące szybsze zużycie mechaniczne dolnego bieguna, także w wyniku biodegradacji drewna. Bardzo łatwy był także demontaż skrzydeł w celu wykonania bieżących napraw. W tej odmianie konstrukcji bieguny i ujmujące je jarzma oraz panewki osadzone są przed ścianą, tak jak i skrzydła drzwiowe.

Zygmunt Gloger objaśniając budowę drzwi biegunowych wymienia także wariant na biegunach żelaznych: „Bieguny, czopy drewniane pionowe, a niekiedy żelazne u drzwi i wrót, obracające się w kunach i zastępujące zawiasy żelazne”. Dzisiaj wiedzę o popularności takich połączeń biegunowych w okresie od XVI do początku XVIII w. możemy dotychczas oprzeć tylko na pisanych materiałach źródłowych. Nie zachowały się też drzwi z tego okresu. Wynika z nich, że rozwiązanie to było rozpowszechnione w budownictwie obronnym, głównie w mostach zwodzonych (daw. wzwód, zwód)⁷⁸ licznych zamków Rzeczypospolitej, m.in. w Ossolinie, Opatowie. W zabudowie dworskiej, a szczególnie wiejskiej, występowało rzadko. Okucia żelazne przy drzwiach, tak zawiasy jak i żelazne bieguny, były do połowy XIX w. na wsi, zwłaszcza w Polsce centralnej i wschodniej, wyrobami nieczęsto zamawianymi u miejscowych kowali. Przyczyna była prozaiczna. W okresie wcześniejszym poprzedzającym rewolucję przemysłową m.in. w hutnictwie, produkcja żelaza była w Polsce niewystarczająca. Nawet import nie pokrywał w pełni zapotrzebowania. Było to szczególnie widoczne na

⁷⁸ Istnienie odmiany drzwi z żelaznymi biegunami odnotowuje *Inwentarz zamku opatowskiego 1655 A(nn) o Inwentarz włości Opatowa folwarków y Przysiołków [...] spisany d. 14 may Anno: „Zamek Opatowski. Naprzód brama drzewiana, od rzeki poczyna się walić i już dziury są, bo z węglów ściany ustępują. Wrota od mostu składane złe, u niech kuna jedna żelazna u poręcza, a dwie u biegunów żelaznych”*, w: D. Kalina, *Zamek w Opatowie (woj. świętokrzyskie)*; cytat z przytoczonego przez D. Kalinę inwentarza, pobrany 03.2013 r. ze strony: www.dariuszkalina.pl/2011/10/zamek-w-opatowie-woj-swietokrzyskie/. Z kolei w Ossolinie: „Idąc do zamku most murowany, po stronach na wzwodzie jedno kółko żelazne, klamek dwie żelazne, u niego bieguny także żelazne”, cytat z inwentarza: *Opisanie zamku ossolińskiego i co się w nim znajduje, dokonane przy spisie inwentarza dóbr Ossolin przez Benedykta Mikulowskiego, stolnika wojewódzkiego, sędziego grodzkiego sandomierskiego dnia 12 lutego 1732 roku*, w: ks. Wawrzyniec Kukliński, *Miasto prywatne Klimontów*, s. XXVIII-XXXII; cytat przytoczony przez Jakuba Przybylskiego na blogu, pobrany 03.2013 r. ze strony: www.dariuszkalina.pl/2011/10/zamek-w-opatowie-woj-swietokrzyskie/

wsi. Stąd konsekwentne podkreślanie w inwentarzach, nawet XVIII-wiecznych, w jakim zakresie żelazo zostało użyte w drzwiach – które z nich miały zawiasy i ile z nich brakowało, czy były przy nich zamki i jakiego rodzaju oraz czy były przy drzwiach żelazne okucia biegunowe w odróżnieniu od tych obywających się bez żelaza, co z reguły skrętnie odnotowywano. Tanie przemysłowe żelazo rozposzechniło się dopiero w 2. poł. XIX w.⁷⁹ i przyniosło wzrost stosowania przede wszystkim zawiasów. Znajdujące się w powyższych źródłach opisy, ze względu na wieloznaczność użytych określeń, nie objaśniają w sposób nie budzący wątpliwości budowy żelaznych połączeń biegunowych. Faktem jest wczesne wykorzystanie żelaza do wzmacniania połączeń. Potwierdza to inwentarz spisany w 1582 r. dla dworu w Modlnicy pod Krakowem: „Do dworu są wrota na biegunach żelaznych”⁸⁰. Informację o wykonywaniu czopów z żelaza zawiera opis dworu i zabudowań folwarcznych w Świniarsku z 1668 r.⁸¹ Z kolei Lustracja zabudowań dworskich w Garlicy Murowanej przeprowadzona w 1721 r. wykazała występowanie dwóch odmian w jednym zespole: „Wrót dwoie na biegunach. Jedne (?) na biegunach drewnianych i wiciach; drugie ku dworowi, także stoczyste, na kunach żelaznych, z skoblem y wrzęciądzem żelaznemi.” I dalej „idąc ku folwarkowi, Piekarnia o dwojgu drzwiach na biegunach drewnianych. (...) Z tey piekarnie drzwi na pole, na biegunach żelaznych, stare, złe”⁸².

Drewniane czopy wzmacniano żelazem. Na takie rozwiązania wskazują zapisy inwentarzowe odnoszące się do budynków gospodarczych: do obory „wrota z pola stoczyste na kunach żelaznych i czopach z obręczą żelazną i z kuną

⁷⁹ R. Reinfuus, *Polskie ludowe kowalstwo artystyczne*, „Polska Sztuka Ludowa”, r.: 7, nr 5-6, s. 251, 252.

⁸⁰ Z. Gloger, op. cit., s. 18 i 19.

⁸¹ „Wjeżdżając ze wsi do dwora wrota wielkie z tarcie dobre, na czopie żelaznym zabezpieczone i kuną z wrzęciądzem i skoblami”, *Inwentarz klucza świniarskiego dnia 21 marca 1645 r. spisany*; cytat, z przytoczonego przez Kazimierza Ruchałę inwentarza, pobrany 03.2013 r. ze strony: www.swiniarsko.iap.pl/?id=43388&location=f&msg=1&lang_id=PL.

⁸² Archiwum Państwowym w Krakowie, Oddział na Wawelu. Castr. Crac. Rel. 176, s. 2105. Cytat za: J. Spalek, *Winnica Uniwersytetu Rolniczego w Garlicy Murowanej*, praca magisterska, Politechnika Krakowska, Wydział Architektury, kierunek: Architektura Krajobrazu, promotor: prof. zw. dr hab. inż. arch. Aleksander Böhm, Kraków 2009, s. 20; także: M. Bicz-Suknarowska, *Dwór w Garlicy Murowanej, rozpoznanie badawcze zespołu dworskiego i badania architektoniczne dworu*, Kraków 1998, s. 17- 19. Na to opracowanie powoływała się J. Spalek; *Lustracja 1629*, AGAD Lustracje, oddz. XVIII, k. 223v -224. Fragment przytoczył D. Kalina, *Rezydencja starosty małogoskiego w Cieslach*, <http://dawniekieleckie.pl/ciesle-rezydencja-starosty-niegrodowego-malogsokiego/>.

do zamykania, drugie do gumna stoczyste, z wrzeczadzem i skoblem. W niej chlewów sześć porządnych, drzwi wszystkie na biegunie bez żelaza”. Wynika stąd, że drewniane czopy okuwano obręczą żelazną i osadzano w żelaznych kunach w których się obracały. Stosowanie tego sposobu wzmacniania połączeń potwierdza opis drzwi w folwarku w Dąbrowie Tworkach: „stodoła w węgiel budowana” miała podwójne drzwi biegunowe „o wierzejach mizernych bez progów na biegunach (...) u której na iednym biegunie refka żelazna⁸³. Według słownikowej definicji *refka* (a. ryfka) częściej używana w brzmieniu – *rychwa* (rechwa) to „okucie metalowe na końcu narzędzia drewnianego”, „obrączka żelazna, skówka na orczyku, luśni itp.” albo są to „opaski żelazne szerokie na brzegach piasty” lub „obrączki spajając dyszel ze śnicami”⁸⁴

Jak wyglądały czopy żelazne i jak je montowano. Prawdopodobnie kształtowano je w zakończeniu płaskowników pasowych nakładanych na taflę skrzydła od strony lica, jak zawiasę pasową, bądź mocowano do wąskiej bocznej powierzchni. Takie rozwiązania odnajdziemy w obiektach pochodzących z 2. poł. XVIII i XIX w. Były to wówczas tylko wyroby rzemiosła kowalskiego. W jednoskrzydłowych wrotach zamku niedzickiego górny żelazny czop został ukształtowany w kutym płaskowniku mocowanym do tafli i wyprowadzony poza boczną krawędź skrzydła. Dolny zaś to pionowy płaskownik ujmujący obustronnie deskę biegunową z zakończeniem w formie czopa. Czop górny obraca się w żelaznej obejmie wmurowanej w ścianę, dolny osadzono w żelaznej panewce na kamiennej podkładce. Rozwiązanie powyższe cechuje niska dokładność wykonania okuć biegunowy i zawiasy (il. 40).

Drzwi biegunowe z żelaznymi okuciami spotykamy powszechnie na Dolnym Śląsku. W przewadze są to obiekty z 2 połowy XIX i początku XX w. Znajdują się na terenach, które do 1944 r. były w granicach Niemiec, a więc i wpływów gospodarczych. Ten rodzaj konstrukcji dominował w zabudowie wiejskiej, a szczególnie w budynkach założeń folwarcznych i małych gospodarstw rolnych, z reguły murowanych. Spotyka się jeszcze dwie odmiany drzwi: z drewnianymi

⁸³ 19 kwietnia 1786, *Inwentarz budowisk na części w Dąbrowie Tworkach sukcesorów po niegdy Imć Panu Jakubie Dąbrowskim, burgrabim drohickim*, za: <http://advert.home.pl/markey/dabrowadwor.htm>.

⁸⁴ J. Karłowicz, op. cit., t. 5, s. 77-78.



40. Niedzica. Zamek dolny. Wrota z żelaznymi biegunami i zawiasą pasową. Połowa XVIII w. (?). Płaskownik dolnego bieguna ujmuje krawędź deski z obu stron. Zastosowano również zawiasę pasową zabezpieczającą skrzydło przed wypchnięciem po wysunięciu się dolnego czopa z płytkiej panewki. Brak osiowości pomiędzy czopami w relacji do bocznej krawędzi taflii wymusił duże luzy w gniazdach. Fot. A. Cichy 2013 r.

czopami ujętymi w żelazne obejmy (il. 41) oraz drzwi z okuciami biegunowymi w pełni żelaznymi, które są dominującą konstrukcją (il. 42-44).

W 2. połowie XIX w. w akcesoriach drzwiowych dostępne są żelazne bieguny będące wyrobem ślusarskim. Okucia te charakteryzują się dokładnością wykonania, powtarzalnością wymiarową i łatwością montażu. Mogły być montowane do konstrukcji deskowych i ramowo-płycinowych. Nierozpoznana jest jeszcze skala zastosowania tego rodzaju okuć. Nieliczne zachowane przykłady drzwi z tego rodzaju okuciami biegunowymi znamy jak dotychczas wyłącznie z zabudowy murowanej, z dużych i dobrze zachowanych XIX-wiecznych zespołów miejskich Bielska-Białej i Krakowa oraz z pojedynczych obiektów pochodzących z okresu międzywojennego XX w. (il. 45-46). Może to świadczyć o marginalnym stosowaniu takiego sposobu osadzania skrzydeł drzwiowych. Być może była to propozycja nowego wyrobu dla dużych producentów stolarki drzwiowej, która się nie przyjęła. Okucia te mocowano do tafli skrzydła, tak jak inne okucia łączące, które umożliwiają ruch obrotowy. Cylindryczne czopy mocowane są górną i dolną w układzie biegunowym do bocznej wąskiej powierzchni skrzydła. Czopy górne obracają się w żelaznych obejmach mocowanych do nadproży (ślemion), dolne zaś w panewkach ukształtowanych w kamiennych progach lub w metalowych wpuszczonych w posadzkę (il. 45). W krakowskich drzwiach biegun to żelazny pręt mocowany do tafli płaskownikami pasowymi. Jego wysokość jest większa od skrzydła o długość czopów osadzonych w gniazdach, górnym w formie obejmy, a dolnym – panewki (il. 46). Rozwiązanie takie odnajdziemy także w wykonanych pół wieku później nowoczesnych drzwiach garażu (il. 47). Oś żelaznych czopów biegunowych ma taki sam przebieg jak oś zawiasów, stąd możliwe błędne skojarzenie tych okuć z zawiasami, tym bardziej że wszystkie skrzydła, w których je zamontowano rozwiązywano w konstrukcji ramowo-płycinowej.

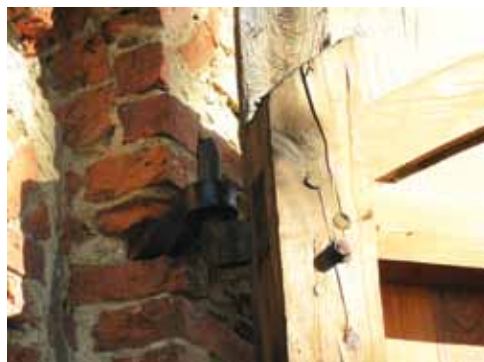
Odosobnionym przykładem zastosowania żelaznych biegunów jest zespół trzech dwuskrzydłowych drzwi wejściowych do kościoła Wszystkich Świętych w Warszawie. Pochodzi on z lat 50. XX w. – czasów powojennej odbudowy świątyni (il. 48). Zastosowano tu rozwiązanie wykazujące niewielkie podobieństwo do drzwi z Bielska-Białej. Drzwi rozwiązano w konstrukcji ramowo-płycinowej, ale jako przylgowe i osadzono w kamiennych odrzwiach. Długie bieguny wykonane z żelaznych prętów zespolonych z kątownikiem mocowane są



41. Gilów k/ Dzierżoniowa. Drewniane wrota biegunowe do stodoły (k. XIX w. (?)). Drewniane czopy obracają się w żelaznych obejmach wmurowanych w ścianę, czop dolny z dodatkowym podparciem na kamiennej podkładce. Fot. A. Cichy, 2013 r.



42. Wojsławice k / Niemczy. Budynek gospodarczy Arboretum Uniwersytetu Wrocławskiego. Dawny budynek folwarczny, 1883 r. Fragment skrzydła wrót biegunowych z żelaznym czopem i gniazdem. Fot. A. Cichy, 2013 r.



43. Wojsławice k/ Niemczy. Współczesne wrota biegunowe z żelaznymi czopami odtworzone w ramach adaptacji dawnego budynku folwarcznego na salę ekspozycyjną Arboretum Uniwersytetu Wrocławskiego. W skrzydłach zewnętrznych powtórzono rozwiązania konstrukcyjne tafli wykorzystując zachowane częściowo żelazne okucia zachowane w węgarach i odzyskane ze zniszczonych skrzydeł. Fot. A. Cichy, 2013 r.

DRZWI BIEGUNOWE...



44. Dolny Śląsk, Oleszna 43 k/ Dzierżoniowa, k. XIX w. (?). Wrota biegunowe do stodoły z żelaznymi biegunami. Skrzydła deskowo-listwowe z zastrzałami wtórne, osadzone przed węgarem z oryginalnymi okuciami biegunowymi kowalskiej roboty. Czopy mocowane śrubami do brzeźnej deski tafli, wykonane z płaskowników z odsadzeniem u nasady czopów wyprowadzającym oś ich obrotu poza krawędź skrzydła. Gniazda z kutych płaskowników wmurowanych w ścianę – górne w formie obejmy, dolne panewki. Fot. A. Cichy 2013 r.



45. Bielsko-Biała, ul. Mostowa 1 (2. poł. XIX w.). Drzwi frontowe z żelaznymi biegunami, bez odrzwi osadzone za węgarkiem, o skrzydłach bezprzylgowych rozwiązanych w konstrukcji ramowo-płycinowej. Nadświetle krosnowe oddzielone drewnianym ślemieniem. Fot. A. Cichy, 2013 r.

DRZWI BIEGUNOWE...



46. Kraków, Westerplatte 18. Dom cechu rzeźników i masarzy, 1881 r. Wrota przejazdu bramnego, tylne z żelaznymi biegunami, bez odrzwi, osadzone za węgarkiem. Skrzydła drzwiowe rozwiązano w konstrukcji ramowo-płycinowej przeszklonej (datowanie za: www.eksplor.org.pl/wesoa-i-lubicz). Fot. A. Cichy 2013 r.



47. Kraków, Oleandry 4. Garaż przy schronisku młodzieżowym, proj. Edward Kreisler, 1931 r. Drzwi z żelaznymi biegunami, dwuskrzydłowe łamane, przylgowe. Fot. A. Cichy, 2013 r.

DRZWI BIEGUNOWE...



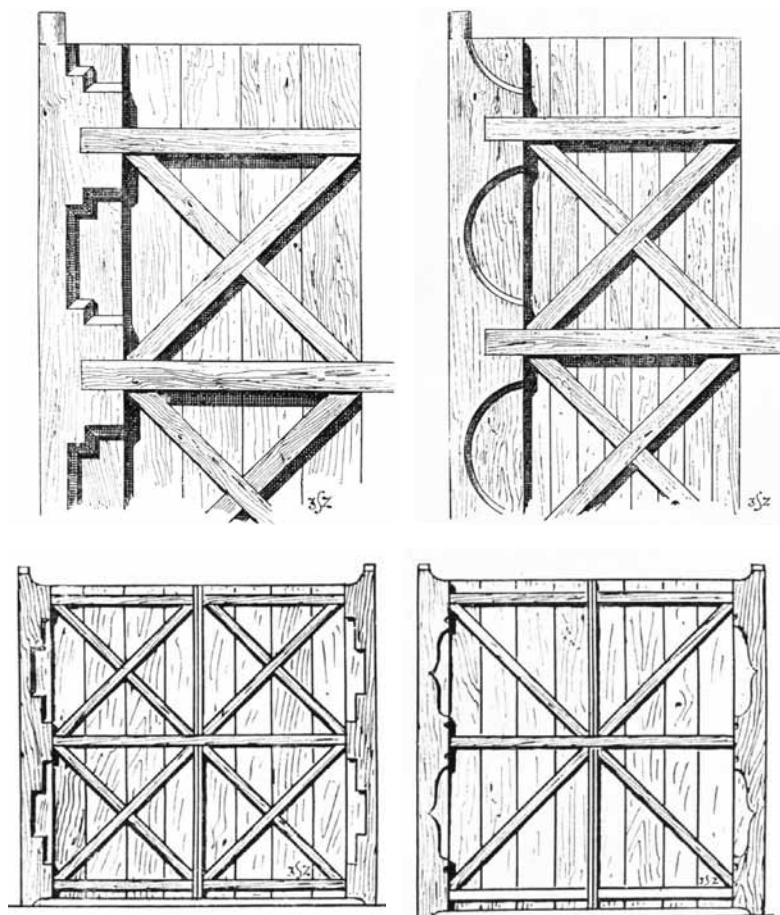
48. Warszawa, kościół
Wszystkich Świętych. Drzwi
ramowo-płycinowe z zawiasami
i okuciami biegunowymi
(wejście boczne lewe), l. 50.
XX w. Fot. A. Cichy, 2014 r.



49. Lublin, MWL. Dawny Gozd Lipiński. Drzwi biegunowe do wiejskiej chaty, druga połowa XIX w. Fot. A. Cichy, 2011 r.

wkrętami we wręgach skrzydeł. Czopy obracają się w łożyskach kulkowych ukrytych w żelaznych puszkach (il. 48 *A, B, D*). Dolne skrzydła są dodatkowo połączone z odrzwiami zawiasą mocowaną w połowie wysokości skrzydła, na której wiszą. Małe górne skrzydła zawieszono na zawiasach, ale każda z nich jest zaczo-powana również w gnieździe połączenia biegunowego (il. 48 *C, D*).

Jak dotąd nie dysponujemy materiałami mówiącymi o sposobach dekorowania awersu deskowych drzwi biegunowych wzmiankowanych w inwentarzach. Wymieniane w opisach siedzib dworskich, nie mówiąc już o zamkach, techniki dekoracyjne skrzydeł, takie jak choćby malowanie, opierzenie deskami, listwami profilowanymi, płaskorzeźbienie, odnoszą się tylko do konstrukcji z żelaznymi



50. Rysunki inwentaryzacyjne Jana Sas-Zubrzyckiego, [za:] J. Sas Zubrzycki, op. cit., s. 185,186,189 i 190

zawiasami i drzwi stolarskiej roboty, jak określano konstrukcję ramowo-płycinową. Możemy przyjąć, przez analogię do domów zamożnych chłopów, że w dworskich budynkach mieszkalnych drzwi wewnętrzne bywały opracowywane przynajmniej kolorystycznie. Zastosowanie tego sposobu dekorowania musiało łączyć się i z wyższym poziomem wykonania skrzydła.

W drewnianej zabudowie wiejskiej tafle skrzydeł niekiedy malowano obustronnie (il. 49). W rejonie Włodawy nad Bugiem i na lubelskim Roztoczu w budynkach pochodzących z pierwszej połowy XIX w. spotyka się drzwi o dekoracyjnie opracowanych deskach biegunowych. Krawędź wewnętrzną tego elementu tafli w awersie przełamywano schodkowo, wycinano w płaszczyźnie



51. Chiny. Współczesne drzwi biegunowe.
Fot. baldrick2dogs, fot. za: www.pinterest.com/usdoorandmore/chinese-doors/

półłuki, spłaszczone ośle grzbiety⁸⁵ (il. 37-39, 49, 50). Trudno przesądzić, nie posiadając za punkt odniesienia obiektów starszych niż XIX w., czy są to motywy tradycyjne, czy może jest to efekt przywołania dawnych rozwiązań na fali zainteresowania przeszłością zorientowaną na architekturę sakralną. Można również mówić o walorze dekoracyjnym elementów konstrukcyjnych wrót biegunowych, utworzonych z poziomych listew i zastrzałów osadzonych między nimi w układzie krzyżowym, czym tak zachwycał się Sas-Zubrzycki.

*

To pobieżne, z uwagi na rozpiętość tematu, omówienie konstrukcji biegunowych drzwi uprawnia do sformułowania tylko ogólnych wniosków, przedstawionych ze świadomością licznych luk badawczych, nawet w odniesieniu do Egiptu, dla którego historia rozwoju tej konstrukcji została opracowana najpełniej.

Drzwi biegunowe nie są jedyną, tak dawną konstrukcją. Równie wiekową, i najpewniej starszą są drzwi plecionkowe łączone z odrzwiami za pomocą

⁸⁵ J. Sas-Zubrzycki, *Cieślicтво polskie*, Lwów 1930, s. 185-186, 189-190.

powrozów. Na tę konstrukcję wskazuje pośrednio skrzydło biegunowe z Robenhausen. W biegunowych drzwiach zastosowano natomiast pierwsze ruchome złącze pozwalające na łatwy i cykliczny ruch skrzydła, które w swym ideowym schemacie konstrukcyjnym przetrwało niezmienione do czasów współczesnych. Najstarsze skrzydła drzwiowe o najprostszej zarazem budowie taflí skrzydła mają swoje konstrukcyjne odpowiedniki w późniejszych okresach historycznych, w wielu regionach świata (il. 2, 24D, 33).

Żywotność tej konstrukcji ma swoje źródło w kilku zaletach. Jak już wspomniano drzwi te mogą być wykonane w całości z drewna, z nieprzetworzonych ciesielsko jego sortymentów – gałęzi, przy użyciu najprostszych narzędzi tnących, w warunkach maksymalnych ograniczeń materiałowych i technicznych. Z drugiej strony przy bogatym zapleczu materiałowym i narzędziowym drzwi biegunowe wykonywano w technologii stolarskiej, z metalu, z kamienia, łącząc różne materiały w celu dekoracyjnego wykończenia powierzchni. Powstawały wówczas konstrukcje złożone, imponujących niekiedy rozmiarów (świątynie Salomona w Jerozolimie i Ramzesa III w Medinet Habu), przystosowywane do automatycznego otwierania. Bardzo liczne przykłady zastosowania stolarki biegunowej w obiektach reprezentacyjnych zdejmują z niej piętno – prymitywnej. Niektóre z zachowanych drzwi zaliczamy dzisiaj do wyrobów rzemiosła artystycznego, a nawet dzieł sztuki (il. 8, 10, 20, 22, 24 A i B oraz 28 i 29).

Już starożytni zaobserwowali, że konstrukcja biegunowa jest najodpowiedniejsza do ciężkich skrzydeł. Wszystkie największe znane drzwi, które wyróżniały się zarazem ciężarem – wykonywano, bez względu na użyty materiał, tylko w tej konstrukcji (Medinet Habu – każde skrzydło ważyło minimum 7,3 tony). O takim wyborze zadecydowała wytrzymałość połączeń biegunowych i ich trwałość. Zalety te to wynik najkorzystniejszego stosunku ciężaru skrzydła do sił obciążających połączenie skrzydła z odrzwiami. W drzwiach brązowych z Hildesheim, z taflą prawego skrzydła o wadze ok. 1,85 tony i wymiarach 475 x 125 cm, na czop górny działała siła 245 kG. Obniżenie miejsca zamocowania skrzydła tylko o 55 cm poniżej górnej krawędzi, do wysokości stanowiącej orientacyjny punkt zamocowania zawiasy, powoduje obciążenie górnego połączenia

siłą równą 277 kG – a więc wyższą o 11,91%⁸⁶. Przesunięcie osi obrotu poza krawędź boczną taflii, jak to ma miejsce w skrzydłach z zawiasami, zwiększa jeszcze tę siłę⁸⁷.

Nie jest jednak ona pozbawiona wad. Taflie skrzydeł biegunowych rozwiązywano we wszystkich odmianach konstrukcji deskowych (nie zaobserwowano deskowych z listwami czołowymi) oraz jako ramowo-płycinowe (il. 20, 45 i 46, 48). Pośród nich dominowały jednak skrzydła bezprzylgowe, zazwyczaj nakładane (il. 16, 18, 38÷40, 45 i 46, 49), osadzone za węgiem (il. 23, 43 i 44), węgiem (il. 25C) lub w świetle otworu drzwiowego. Ościeżnica spotykana jest powszechnie w Chinach i Indiach równoległe z pozostałymi sposobami osadzenia skrzydła w otworze (il. 6, 10B). Często wykorzystywano, zwłaszcza w Europie w budownictwie drewnianym, elementy konstrukcyjne ściany jako odrzwia. Bezprzylgowe drzwi cechuje najniższa szczelność, co obniża wartość każdej konstrukcji z takim rozwiązaniem jako przegrody termicznej. Brak przylgi wynikał z cech budowy deskowej taflii. Deski łączono w nich zazwyczaj stykowo, a usztywniające taflę listwy osadzano z dala od krawędzi czołowej. Rozwiązania te nie zabezpieczały płaszczyzny w części czołowej przed deformacją i z czasem skutkowały punktowym przyleganiem i nieszczelnością. Kolejnym równie ważnym powodem bezprzylgowej budowy taflii było umiejscowienie drewnianych czopów na przedłużeniu bieguna i w oddaleniu od bocznej krawędzi. W tym przypadku przylga boczna musiałaby być kształtowana po stronie lewej, a górna – po stronie prawej zewnętrznej i odpowiednio wyrobione wręgi w stojakach i nadprożu odrzwi, co oznaczało skomplikowaną budowę tego podzespołu. Przylgę więc kształtowano niekiedy na bocznej krawędzi deski, przeciwległej do biegunowej. Problem ten rozwiązano stosując żelazne okucia biegunowe osadzone wzdłuż skrzydła.

Skrzydła biegunowe posiadają tylko dwa punkty ruchomego połączenia

⁸⁶ Obliczenia sił statycznych obciążających górne połączenia wykonał dr Andrzej Tomusiak. Przyjęto w nich, że oś na której znajdują się połączenia skrzydła z odrzwiami przebiega wzdłuż wąskiej bocznej powierzchni skrzydła, a nie, jak w klasycznej konstrukcji biegunowej, przez oś obrotu czopów biegunowych ukształtowanych na przedłużeniu deski brzeżnej, a więc w oddaleniu od tej powierzchni na minimalną odległość równą $\frac{1}{2}$ średnicy czopa.

⁸⁷ Ten niekorzystny układ występuje także w drzwiach z żelaznymi biegunami, które są osadzone wzdłuż wąskiej powierzchni bocznej, jak zawiasy.

ze ścianą, w przeciwieństwie do drzwi z zawiasami, które mogą być łączone nawet w kilku punktach pośrednich. Tafla biegunowa nie jest wystarczająco zabezpieczona przed deformacją płaszczyzny na osi poziomej – a więc i na rozszczelnienie. Skomplikowany, w porównaniu z drzwiami wieszanymi na zawiasach, jest też demontaż skrzydeł biegunowych. Wady te, pomimo istotnych zalet, wpłynęły na popularność i zakres użycia tej konstrukcji. Drzwi biegunowe bezprzyłgowe były powszechnie stosowane, obecnie już w mniejszym zakresie, w krajach leżących w strefie klimatu podzwrotnikowego i zwrotnikowego zarówno w budownictwie murowanym jak i drewnianym (il. 51). Natomiast w Europie, a zwłaszcza na terenach na północ od pasm górskich Pirenejów, Alp i Bałkanów, leżących w strefie klimatu umiarkowanego – drzwi biegunowe zostały w dużym zakresie zastąpione w czasach nowożytnych konstrukcjami wieszanymi na zawiasach, przyłgowymi – co dokonało się w pełni w zabudowie mieszkalnej miast, choć trudno jest na tym etapie określić precyzyjnie jaki przebieg miał ten proces dla krajów zachodniej części tego kontynentu. W Niemczech i Szwajcarii użycie tej konstrukcji ograniczono wówczas do przejazdów bramnych (il. 30), magazynów oraz do drewnianej zabudowy wiejskiej, zwłaszcza gospodarczej gdzie występowały do lat 30. XX w. – najczęściej w odmianie z żelaznymi biegunami. Odmiany w pełni drewniane to relikty jeszcze XIX-wieczne i starsze – spotykane rzadko (il. 31). W Polsce konstrukcja ta jest charakterystyczna dla architektury drewnianej, a w murowanej stosowano ją niezbyt często (il. 40). Najdłużej też przetrwała w drewnianej zabudowie wiejskiej, ale w większym zakresie niż miało to miejsce u zachodnich sąsiadów. Dominowały odmiany z drewnianymi czopami biegunowymi. Drzwi takie były stosowane do końca XIX w., a w budynkach gospodarczych wykonywano je jeszcze do lat 30. XX w. Wzrost użycia żelaza zaowocował dominacją konstrukcji na zawiasach, a nie na żelaznych biegunach. Tę odmianę spotykamy natomiast najliczniej na Dolnym Śląsku, ale zachowane tam przykłady pochodzą w większości z okresu wpływów niemieckich.

Andrzej Cichy

UZUPEŁNIENIE I

*Rezydencje łódzkich
fabrykantów*

Anna Gola

Na początku XIX w. przybywają do Łodzi osadnicy ze Śląska, Brandenburgii, Saksonii, Czech i Moraw. Miasto nabiera wielokulturowego i wielowyznaniowego charakteru – zamieszkane jest przez społeczność polską, żydowską, niemiecką i rosyjską. Symbolem prężnie rozwijającego się przemysłu oraz rosnącego bogactwa fabrykantów stają się nie tylko dymiące kominy i wielkie hale fabryczne, ale także imponujące rezydencje ich właścicieli. W ciągu niespełna trzydziestu lat wzniesiono pałace o wystroju eklektycznym (łąającym w sobie elementy nawiązujące do stylów historycznych) i secesyjnym. Pałace spełniały funkcje reprezentacyjne, handlowo-przemysłowe (parter), rezydencjalne (piętro) i magazynowe (zaplecze). Budowano je w sąsiedztwie hal fabrycznych, najpierw przy głównej ulicy Łodzi – Piotrkowskiej, następnie także przy innych ulicach: Gdańskiej, Przędzalnianej, Ks. I. Skorupki, Jaracza, al. T. Kościuszki. Wśród właścicieli byli m.in. Izrael Poznański, Maksymilian Goldfeder, Juliusz Heinzl, rodziny Kindermannów, Schweikertów, Scheiblerów i Steinertów.

Większość pałaców łódzkich popadła w zaniechanie po ich opuszczeniu przez pierwotnych właścicieli jeszcze przed II wojną światową. Po wojnie część z nich została upaństwowiona: oryginalny rozkład pomieszczeń, dekoracje wnętrz i kostium oraz ornamentyka fasad uległy znacznym przekształceniom. Dopiero w ostatnim dziesięcioleciu XX w. i na początku XXI w. władze miasta oraz prywatni inwestorzy podjęli działania konserwatorskie i rewitalizację tych obiektów: dziś są one siedzibami muzeów, instytucji rządowych i uczelni. Za najlepiej zachowaną pod kątem wnętrza i oryginalnego wyposażenia łódzką rezydencją fabrykancką uznaje się obecnie pałac Karola Poznańskiego oraz dawne rezydencje Izraela Poznańskiego przy ul. Ogrodowej i Karola Scheiblera przy pl. Zwycięstwa.

W Łodzi znajduje się dziś około dwustu pałaców i willi fabrykanckich datowanych na XIX i początek XX w. Poniżej prezentujemy najlepiej zachowane, poddane zabiegom konserwatorskim, najciekawsze z nich.

Pałac Izraela Kalmanowicza Poznańskiego

Adres: ul. Ogrodowa 15

Data powstania: 1890, rozbudowy 1901-1903

Architekci: Hilary Majewski, Juliusz Jung i inni

Zabytek (nr rej. A/16, wpis z 1971)

Izrael Kalmanowicz Poznański (1833-1900) uznawany był za jednego z trzech łódzkich „królów bawełny” (obok Ludwika Geyera i Karola Scheiblera). W 1877 r. zakupił narożną kamienicę i budynek magazynowy u zbiegu ulic Ogrodowej i Stodolnianej (dziś ul. Zachodniej). Obiekt o charakterze reprezentacyjno-handlowym i mieszkalnym był w latach 1888-1903 wielokrotnie przekształcany (według projektów Hilarego Majewskiego, Adolfa Zeligsona, Juliusza Junga i Dawida Rosenthala). Wśród przewodników i mieszkańców Łodzi funkcjonuje do dziś anegdota nawiązująca do wielokrotnych „przemian” pałacu sugerowanych przez właściciela – Poznański, spytany przez architekta, w jakim stylu ma być zbudowany pałac, otrzymał podobno odpowiedź: „Jak to, w jakim stylu? Mnie stać na wszystkie”. Modny wówczas wśród przemysłowców łódzkich styl francuskiego neorenesansu i neobaroku sprawił, że pałac nazywano łódzkim Luwrem. Jest on dziś największą i najlepiej zachowaną rezydencją fabrykancką w Polsce. Neobarokowa budowla zajmuje cały narożnik ulic Zachodniej i Ogrodowej, przy której wznoszą się potężne mury dawnej fabryki Poznańskiego (dziś największe w Europie centrum kulturalno-rozrywkowo-handlowe Manufaktura) i domy robotnicze.

Rodzina Poznańskich wpisała się w historię architektury Łodzi ufundowaniem wielu eklektycznych pałaców, m.in. sąsiadującego z synagogą pałacu męża Anny Poznańskiej – Hertza, (dziś mieści się w nim rektorat Akademii Medycznej) i zbudowanego w 1904 r. pałacu syna Izraela – Karola Poznańskiego (obecnie siedziba Akademii Muzycznej). Najokazalszą rezydencją był jednak pałac przy ulicy Ogrodowej: mieściły się w nim oprócz części mieszkalnej kantory, sklepy, pokoje gościnne, kasa, sale reprezentacyjne, a nawet giełda.

Najokazalszy, południowy korpus główny otrzymał wystrój neobarokowy. Szczególną dekorację stanowiły figury przedstawiające alegorie przemysłu. Ta czterokondygnacyjna część pałacu, zwieńczona wypiętrzonymi, kopułastymi dachami, umieszczonymi nad dużą jadalnią i salą balową, pełniła funkcje

reprezentacyjne. Na piętrze korpusu głównego znajdowały się saloniki, natomiast w pawilonie połączonym bezpośrednio z pałacem – pomieszczenia biurowe i giełdowe. W skrzydle bocznym, o nieco skromniejszej dekoracji, usytuowane były magazyny wyrobów gotowych, a na piętrze znajdował się apartament mieszkalny, pokoje gościnne oraz ogród zimowy przekryty szklanymi kopułami. Skrzydło boczne pałacu oddziela ulicę od ogrodu. Tu znajduje się dziś galeria współczesnych rzeźb.

Zarówno wystrój zewnętrzny, jak i wewnętrzny pałacu nasycony jest motywami i symbolami wzorowanymi na sztuce starożytnej oraz ornamentami charakterystycznymi dla secesji i kultury żydowskiej. W eklektycznej sali balowej zachowały się ściennie malowidła, witraże, sztukaterie i kominki. Jadalnia obłożona jest dekoracyjną boazerią, w którą wkomponowano okazałych rozmiarów kredens i kominek. Strop sali reprezentacyjnej uświetniają malowidła łódzkiego artysty Samuela Hirszenberga.

Pałac krótko służył rodzinie Poznańskich: sam fundator zmarł przed ukończeniem budowy, pozostawiając po sobie majątek o wartości ponad siedmiu milionów rubli. Późniejsze przebudowy związane były ze zmianą jego użytkowników – w okresie międzywojennym pałac był siedzibą Urzędu Wojewódzkiego. W roku 1934 zlikwidowano m.in. ogród zimowy, w 1942 przerobiono sięń oraz mocno przebudowano salę balową. Liczni członkowie rodziny Poznańskich wyemigrowali z Polski przed wybuchem II wojny światowej. Po wojnie fabrykę upaństwowiono, a po 1989 r. zakłady postawiono w stan likwidacji. W okresie powojennym kolejny użytkownik pałacu dokonał istotnych zmian, dobudowując skrzydło północne.

Dopiero w 1975 r. główną część budynku przejęło utworzone wówczas Muzeum Historii Miasta Łodzi. Zabytkowe wnętrza przypominają dziś historię i kulturę wielokulturowej i wielowyznaniowej metropolii przemysłowej, jaką była XIX-wieczna Łódź. Nad stanem konserwatorskim obiektu czuwają specjaliści, którzy w 1975 r. podjęli działania zmierzające do przywrócenia oryginalnej, eklektycznej formy elewacji budynku. Długotrwałe, trwające do 2007 r., działania renowacyjne, rewaloryzacyjne i konserwatorskie „łódzkiego Luwru” przywróciły pałacowi jego dawną świetność. Obecnie mieści się tu Muzeum Miasta Łodzi.

Pałac Hermana Konstadta

Adres: ul. Piotrkowska 53

Data powstania: 1885

Architekt: Juliusz Jung

Zabytek (nr rej. A/36, wpis z 20.01.1971)

Kamienica została wzniesiona w 1885 r. według projektu uznanego architekta Juliusza Adolfa Junga, jednego z twórców zaangażowanych w budowę pałacu Izraela Poznańskiego przy ul. Ogrodowej 15. W chwili budowy rezydencji Konstadta uznano ją za jedną z najpiękniejszych kamienic łódzkich, szczególnie, że powstała na miejscu parterowego, skromnego, drewnianego domu należącego do tkacza.

Pałac został zaprojektowany dla znanego fabrykanta i filantropa Hermana Konstadta (1825-95). Ten łódzki przedsiębiorca należał do czołowych filantropów pochodzenia żydowskiego: wspierał m.in. działalność szpitali, budowę





synagogi postępowej przy ul. Spacerowej (obecnie: al. Kościuszki) oraz cerkwi p.w. św. Aleksandra Newskiego. Przyczynił się także do powstania przytułku dla ubogich przy ul. Średniej (obecnie: ul. Pomorska).

Pałac wystawiony przy centralnym odcinku ul. Piotrkowskiej wskazywał na pozycję społeczną i prestiż fabrykanta. Wraz z kamienicą Scheiblerowską przy ul. Piotrkowskiej 11 i pałacem Juliusza Heinzla (ul. Piotrkowska 104) tzw. Dom pod Atlasami stał się kolejnym ważnym akcentem architektonicznym głównej arterii miasta.

Charakterystycznym elementem kamienicy jest wykusz, przykryty stromym, czterospadowym, cynkowanym hełmem. Kostium francuski, w jakim zaprojektowano wystrój tego obiektu, odznacza się m.in. użyciem motywów zdobniczych charakterystycznych dla renesansowych rezydencji nadsekwańskiej arystokracji. Wykusz umieszczony jest centralnie nad bramą i wsparty na dwóch figurach atlantów. Na wyższych kondygnacjach umieszczono kariatydy podtrzymujące belkowanie, balkon i nadwieszoną kondygnację. Kolumny mają kształt herm:

dekoracyjnych elementów architektonicznych w formie czworokątnego słupka zwężającego się do dołu, zakończonemu u góry popiersiem lub głową. Kamienicę wieńczy wysoki „francuski” dach z mansardami i żeliwną, kutą balustradką na kalenicy.

Jeszcze w 2010 r. stan klatki schodowej pałacu Hermana Konstadta konserwatorzy ocenili na bardzo zły: popękane marmurowe schody, zniszczona stolarka drzwiowa, poważne ubytki w sztukateriach, balustrada tylko częściowo zachowana w swojej formie oryginalnej. Nie zabrakło także napisów na ścianach i innych aktów wandalizmu. Obecnie w dolnych kondygnacjach kamienicy mieszczą się sklepy usługowe, a górne piętra zajmowane są przez stałych lokatorów.

Pałac Maksymiliana Goldfedera

Adres: ul. Piotrkowska 77

Data powstania: 1889-92

Architekt: Hilary Majewski

Zabytek (nr rej. 4/34/66, wpis z 18.03.1966, oraz A/34 z 20.01.1971)

Neorenesansowy pałac znanego bankiera Maksymiliana Goldfedera został zbudowany w latach 1889-92 w najbardziej reprezentacyjnej części miasta: w sąsiedztwie hotelu Grand, Domu Towarzystwa Akcyjnego Ludwika Geyera oraz pasażu Meyera. Budowla jest typowym przykładem śródmiejskiej rezydencji. Jako że Maksymilian Goldfeder przybył do Łodzi z Warszawy, autorem pierwszego, niezrealizowanego projektu kamienicy był warszawski architekt Bronisław Żochowski. Ostateczną postać kamienica zawdzięcza natomiast twórcy wielu innych neorenesansowych kamienic łódzkich: Hilaremu Majewskiemu. Atrakcyjnie położoną działkę Goldfeder nabył po tym, jak zakończył pracę w kantorze bankowym swojego starszego brata, ożenił się z córką łódzkiego fabrykanta Zygmunta Jarocińskiego i otworzył własny kantor.

Budowla, z przylegającą do niej dwukondygnacyjną oficyną, usytuowane są w linii regulacyjnej ulicy. Na parterze jednopiętrowego pałacu znajdował się Dom Bankowy z pomieszczeniami biurowo-bankowymi, natomiast na piętrze – luksusowe pokoje reprezentacyjne.



Do budynku prowadziły dwa wejścia: główne – z bramy przejazdowej, znajdującej się na bocznej osi ulicy, i gospodarcze – do bocznej klatki schodowej w oficynie. Na parterze ozdobionym rustykalnym boniowaniem mieścił się Dom Bankowy. Okna parteru i brama zamknięte są półkoliście, okna piętra natomiast zakończone są prostokątnie i zwieńczone półkolistym tympanonem z motywem konchy. Dwa z nich, typu *porte-fenêtre*, prowadzą na balkony o marmurowej ażurowej balustradzie, z bogato zdobionymi wspornikami.

Dekoracją budynku nawiązującą do charakterystycznych zdobień włoskich *palazzi* z XVII w. jest część szczytowa, zwieńczona gzymsem kordonowym i tralkową balustradą. Pierwotnie nad balustradą znajdowały się dodatkowe elementy zdobnicze: wazy oraz obeliskowe sterczyny. Pod gzymsem biegnie dekoracyjny fryz z niewielkimi kwadratowymi klinami, rozdzielonymi od siebie girlandami podtrzymywanymi przez putta.

Obok bramy głównej znajdowało się wejście na klatkę schodową z bogatą, kutą balustradą i okazałym oknem witrażowym. Witraż przedstawiał boginię łowów Artemidę, która wprowadzie występowała bez swojego atrybutu – łuku ze strzałami – za to z diademem we włosach, w złotej tunice, sandałach i z szarfą w podniesionej ręce. Układ jej prawej dłoni tworzy tzw. rogi księżycy, symbol mający odpędzać złe moce, chronić domostwo przed nieszczęściem i zapewnić powodzenie w interesach.

Klatka schodowa prowadziła do reprezentacyjnych pomieszczeń mieszkalnych na pierwszym piętrze. Układ pokoi był typowy dla ówczesnych rezydencji fabrykanckich: amfiladowy, z kwadratowym holem, oświetlonym witrażowym świetlikiem. Stąd prowadziły wejścia do dwóch saloników oraz do dużej sali balowej o wystroju neorokokowym, z lustrami, malowidłami ukazującymi włoskie pejzaże i dekoracyjnym piecem kaflowym. Sąsiadujące z jadalnią dwa pokoje w stylu neorenesansowym połączone były ze sobą za pomocą rozsuwanych drzwi witrażowych – otwierając je, można było znacznie powiększyć powierzchnię sali.



Od strony podwórka mieścił się salonik rekreacyjny w stylu mauretańskim, pełniący funkcję palarni. Pomieszczenia gospodarcze, kuchenne i pokoje dla służby zajmowały boczną oficynę, dobudowaną w późniejszym czasie. Pomieszczenie kantoru bankowego ulegało kilkakrotnym przemianom i nie zachował się jego oryginalny wystrój.

Złoty okres w dziejach rezydencji skończył się wraz ze śmiercią Maksymiliana Goldfedera, w 1923 r. Ten typowy „łodzermensch” – przedsiębiorca, budujący swoją karierę w okresie największego rozkwitu gospodarczego Łodzi – zmarł jako bankrut, tracąc swój dobytek w wyniku źle zainwestowanych pieniędzy w handel zbożem w Rosji tuż po I wojnie światowej. W roku 1930 gmach Domu Bankowego został zakupiony przez Towarzystwo Łódzkich Wąskotorowych Elektrycznych Kolei Dojazdowych, które zarządzało miejską komunikacją w Łodzi. Po 1955 r. pałac Goldfedera użytkował łódzki oddział Zrzeszenia Studentów Polskich. Od końca lat 50. XX w. w obiekcie mieścił się popularny klub studencki „77” („Siódemki”). Obecnie w budynku i jego piwnicach znajdują się restauracje i bary.

Pałac Juliusza Heinzla

Adres: ul. Piotrkowska 104

Data powstania: 1882

Architekt: Hilary Majewski, Otto Gehlig

Zabytek (nr rej. A/41, wpis z 20.01.1971)

Pałac stanowi wybitny przykład architektury rezydencjonalnej z XIX w., uważany jest za najbardziej monumentalną z trzech siedzib należących do Juliusza Heinzla. Ufundował on także okazały pałac przy ul. Okólnej 166 w Łagiewnikach oraz pałac zniszczony w 1939 r., po którym zachował się tylko park nazwany od imienia właściciela Julianowem.

Najbogatszy fabrykant łódzki wyznania katolickiego, Juliusz Heinzel (1834-95), stał się w latach 80. XIX w. największym producentem materiałów wełnianych w całym Królestwie Polskim. Aby podkreślić swoją szybko zdobytą pozycję potentata przemysłu wełnianego, Heinzel kupuje także zamek Hohenfels i dobra ziemskie w Coburgu wraz z nierozłącznym od nich baronowskim tytułem.





Łódzki pałac usytuowany został przy fabryce wyrobów wełnianych, tuż przed zabudowaniami przemysłowymi rozciągającymi się w głąb posesji. Wzniesiony został według projektu Hilarego Majewskiego, a jego budowniczym był przyszy zięć Henizla – Otto Gehlig.

Pałac „łódzkiego króla wełny” prezentuje ulubiony styl łódzkich fabrykantów z końca XIX w.: eklektyczny z przewagą elementów nawiązujących do renesansu włoskiego i berlińskiego. Korpus główny jest trójkondygnacyjny: pierwsze piętro zdobią symetrycznie umieszczone po bokach wykusze z balkonami o ozdobnych balustradach. Na pierwszym piętrze pierwotnie znajdowały się pomieszczenia reprezentacyjne, dziś mieści się tu gabinet prezydenta miasta.

Niższe skrzydła boczne i dwa pawilony zwieńczone 65 wieżami są oddzielone od pałacu dekorowaną kratą. Z biegiem lat pałac – szczególnie jego skrzydła boczne – uległ wielu modyfikacjom i przebudowom.

Elewacja obiektu zachowała pierwotny, bogaty wystrój architektoniczny. W górnej części centralnego budynku zachował się bogato rzeźbiony fryz



z płycinami w formie kartuszy, a na samym szczycie fasady umieszczono emblematy przemysłu i handlu. Centralną część fasady wieńczy rzeźbiarskie alegorie Wolności, Przemysłu i Handlu. Ta kompozycja figuralna, sygnowana *E.M.S.*, pochodzi z 1880 r. i jest charakterystyczna dla dekoracji rezydencji łódzkich fabrykantów.

Pałac, którego elewacja została wyremontowana w 2008 r., jest obecnie – wraz ze stojącymi z tyłu zabudowaniami fabrycznymi (dziś biurami łódzkiego magistratu) – siedzibą Urzędu Miasta Łodzi i Urzędu Wojewódzkiego. Każdego dnia, począwszy od 29 lipca 1998 r., z jednego z balkonów pałacu rozbrzmiewa w południe hejnał Łodzi – *Prząśniczka* Stanisława Moniuszki. W 1999 r. przed pałacem Juliusza Heinzla odsłonięto pomnik autorstwa Wojciecha Hryniewicza, zwany przez łódzian ławeczką Tuwima.

Pałac Juliusza Roberta Kindermanna

Adres: ul. Piotrkowska 137/139

Data powstania: 1907

Architekt: Karl Seidl, Gustaw Landau-Gutenteger

Zabytek (nr rej. A/50, wpis z 20.01.1971)

Juliusz Kindermann, przemysłowiec pochodzenia niemieckiego, w 1892 r. uruchomił własną fabrykę włókienniczą i firmę bawełnianą. Jego pałac miał w założeniu składać się z trzech kondygnacji, z przylegającymi do nich dwiema parterowymi stajniami. Ostatecznie wzniesiono tylko budynek frontowy, jedną dwupiętrową oficynę i stajnię. Budowla łączyła funkcje mieszkalne z biurowymi (na piętrze) i magazynowymi (na zapleczu). Obiekt reprezentował styl włoskiego renesansu i był jedną z niewielu rezydencji usytuowanych z dala od zabudowań fabrycznych.





Pałac Juliusza Kindermanna, zaprojektowany w 1907 r. przez wiedeńskiego architekta Karla Seidla oraz łodzianina Gustawa Landaua-Gutentegera, ulegał – jak większość łódzkich pałaców fabrykanckich – wielu metamorfozom. W 1910 r. na tyłach obiektu wzniesiona została oranżeria (według projektu Lwa Lubotynowicza), projektanta m.in. kamienicy Szyffera przy ul. Piotrkowskiej 187, kamienicy Dreslera przy ul. Piotrkowskiej 174 czy pałacu Roberta Steinerta przy ul. Piotrkowskiej 262/264. Oranżeria została powiększona w 1937 r. Szczególnie drastyczne ingerencje architektoniczne i konserwatorskie w obrębie samej rezydencji przeprowadzono w latach 1940-41 oraz w roku 1967, kiedy w miejsce sieni przejazdowej utworzono podcienia arkadowe. W latach 1940-41 Bruno Haessner i Rudolf Richter zaprojektowali nowy hol, który został podzielony na dwie kondygnacje. Ponadto przebudowano parter, zlikwidowano wykusz w elewacji zachodniej i wprowadzono windę w oficynie.

Elewacja frontowa przetrwała do dziś z niewielkimi zmianami pierwotnego projektu Karla Seidla i Gustawa Landaua-Gutentegera. Zwieńczona jest gzymsem kordonowym, poniżej którego znajduje się dekoracyjna mozaika z 1909 r., przedstawiająca scenę wyładowania statku – alegorię przemysłu i handlu. Mozaika została prawdopodobnie wykonana według projektu Hansa Schrama przez wenecką firmę sztukatorską Compagnie di Vetri e Mosaici di Venezia e Murano. Ten sławny ówczesnie warsztat prowadzony był przez Antonia Salviatego – m.in. twórcy mozaik w łódzkim pałacu Karola Scheiblera (obecnie Muzeum Kinematografii).

W osiach bocznych budynku znajdowały się wejścia do pomieszczeń biurowych parteru (pod balkonem) i do klatki schodowej części mieszkalnej (przez bramę). Parter pałacu był wysoki, boniowany, elewacja sześćoosiowa, okna zamknięto łukiem półkolistym. W usytuowanym asymetrycznie wykuszu zastosowano typowe dla późnego renesansu włoskiego okno palladiańskie. W klatce schodowej pałacu zachował się witraż.

Obecnie w dawnej willi Juliusza Kindermanna mają swoją siedzibę: Klub Nauczyciela, PAN Oddział w Łodzi, ZNP Oddział Łódzki, biuro turystyki Logostour i kawiarnia.

Pałac Gustawa Adolfa Kindermanna

Adres: ul. Piotrkowska 151

Data powstania: 1910-11

Architekt: Karl Seidel, projektant i nadzorca – Franciszek Chełmiński

Zabytek (nr rej. A/51, wpis z 20.01.1971)

Gustaw Adolf Kindermann był jednym z trzynastorga spadkobierców Franciszka Kindermanna (właściciela znanej fabryki wyrobów bawełnianych i wełnianych przy dawnej ul. Św. Andrzeja) i bratem Juliusza Roberta Kindermanna, właściciela pałacu przy ul. Piotrkowskiej 137/139. Trzykondygnacyjna rezydencja przy reprezentacyjnej ulicy Piotrkowskiej miała świadczyć o zamożności właściciela, który dopiero w 46. roku życia dorobił się własnego majątku. Pałac, zaprojektowany w latach 1910-11 przez wiedeńskiego architekta Karla Seidla, a wykonany prawdopodobnie przez Franciszka Chełmińskiego, utrzymano w stylu florenckiego renesansu z elementami romańskimi. Nieco archaiczna wówczas,



romantyczna fasada, wsparta na granitowym cokole, oblicowana została płytami z piaskowca (ewenement w architekturze Łodzi).

Pałac składał się z dwupiętrowego budynku frontowego i długiej, trzypiętrowej oficyny. Elewację oficyny dekorowała duża arkadowa loggia, z której kamienne schody prowadziły do ogrodu. Centralna część fasady ozdobiona została na wysokości pierwszego piętra arkadowym wykuszem, urozmaicającym bryłę pałacu. Parter jest boniowany. Wszystkie okna i otwór bramny usytuowany po lewej stronie fasady zamknięto półkoliście.

Jedno z dwóch wejść – umieszczone w sieni przejazdowej – prowadziło do dwukondygnacyjnego okazałego holu, obłożonego boazerią ze szlacheckich gatunków drewna. W holu znajduje się arkadowa galeria, dębowe schody, witraże, sztukateria o formach neorokokowych, ozdobny kominek oraz płasko-rzeźba ze sceną mitologiczną przedstawiającą Amora pijącego z czary podawanej przez Dionizosa. Hol prowadził do części reprezentacyjnej pałacu: salonów na pierwszym piętrze gmachu głównego i oficyny.

Pałac Gustawa Kindermanna wyremontowano w 2006 r. i jest on obecnie siedzibą łódzkiej Prokuratury Apelacyjnej.

Pałac Augusta Haertiga

Adres: ul. Piotrkowska 236

Data powstania: 1895-96

Architekt: Franciszek Chełmiński

Zabytek (nr rej. A/194, wpis z 10.01.1976)

Pałac zbudowany był dla łódzkiego fabrykanta Augusta Haertiga w latach 1895-96 według projektu Franciszka Chełmińskiego. Haertig był właścicielem murowanego budynku farbiarni i wykończalni wełny i bawełny przy ul. Piotrkowskiej 224, sprzedanego na początku lat 80. XIX stulecia potentatowi Juliuszowi Heinzlowi. Zgromadzony majątek pozwolił Haertigowi przeprowadzić farbiarnię i wykończalnię do budynku u zbiegu ul. Brzeźnej i Piotrkowskiej oraz wybudować w pobliżu swoją rezydencję. Popularny literat i dziennikarz Zygmunt Bartkiewicz opisywał pałac następująco: „Marmurowe schody, kryte dywanem, wiodą z sieni na górę. Cisza kościelna. Czasem przerwie ją dźwięk dzwonka

telefonu. Na dole jest kantor, a w głębi sanktuarium: kasa, a obok gabinet właściciela. Całe życie skupia się w niewielkich pokojach drugiego piętra”¹.

Pałac przy ul. Piotrkowskiej 236 jest przykładem śródmiejskiej rezydencji, łączącej funkcje mieszkalne (na piętrach) z handlowo-przemysłowymi (na parterze). Trzykondygnacyjny budynek składa się z części frontowej, założonej na planie kwadratu, i oficyny. Dekoracja imponującej eklektycznej fasady inspirowana jest sztuką baroku, boczne osie budynku wieńczą ozdobne szczyty z muszlami, wazonami i girlandami. Wykusze z balkonem nad bramą przejazdową wspierają kariatydy. Okna są bogato zdobione płycinami ze sztukaterią, poniżej znajdują się gzymsy wsparte na lwich głowach i tympanony pokryte dekoracją roślinną.

Część rezydencjalna na piętrze była równie bogata: nie oszczędzono złocień i sztukaterii, eleganckich lusterek i mebli mahoniowych w stylu Ludwika XV. Sale dekorowane były m.in. kandelabrami, zegarami, dywanami, ławami dębowymi, drogocennymi naczyniami. Część kuchenna była skromniejsza i znajdowała się w oficynie.

Po śmierci Augusta Haertiga firmę z budynkami fabrycznymi przejął jego syn, Herman, zaś pałac – żona Augusta, Zuzanna. W 1920 r. rezydencja, w wyniku licytacji, przeszła w ręce Pawła i Antoniny Fajchmanów. Po wojnie przez długie lata w pałacu mieściła się siedziba łódzkiego Polskiego Czerwonego Krzyża. Drugie piętro obiektu, już wtedy częściowo zapuszczone, zostało przekształcone w latach 50. na siedzibę Szkoły Pracowników Socjalnych, co przyspieszyło dewastację zabytkowych salonów.

Na początku XXI w. pałac stał się własnością Towarzystwa Ubezpieczeń i Reasekuracji Warta. Dzięki staraniom nowych właścicieli budynek przeszedł gruntowny remont. Prace konserwatorskie trwały półtora roku i objęły m.in. renowację elewacji, sztukaterii, ale także kutych krat, pieców kaflowych, boazerii, stolarki wewnętrznej, malatury sufitów i polichromii wnętrz. W 2005 r. odrestaurowany pałac otrzymał nagrodę w konkursie *Zabytek zadbany*, organizowanym przez Krajowy Ośrodek Badań i Dokumentacji Zabytków, oraz nagrodę za najlepsze wnętrze roku 2005 w kategorii *Rekonstrukcja historyczna* w konkursie Fundacji Ulicy Piotrkowskiej

¹ „Dziennik Łódzki” z 2013.05.05, <http://www.dzienniklodzki.pl/arttykul/885268,wezuwiusz-w-palacu-haertiga-przy-piotrkowskiej-w-lodzi,id,t.html>.

Pałac Emmy i Roberta Schweikertów

Adres: ul. Piotrkowska 262/264

Data powstania: 1910-12

Architekt: Romuald Miller, Lew Lubotynowicz (?)

Zabytek (nr rej. A/310/1-5, wpis z 31.08.1987)

Niewielki pałac z reprezentacyjnym dziedzińcem i łukowym podjazdem wzniesiony przy ul. Piotrkowskiej 262/264 dla rodziny niemieckiego fabrykanta Teodora Schweikerta, powstał prawdopodobnie według projektu Romualda Millera. Był on autorem wielu projektów architektonicznych związanych z kolejnictwem (np. gmachu Związku Zawodowego Kolejarzy – dziś teatrem Ateneum – przy ul. Jaracza w Warszawie).

Budowla jest dwukondygnacyjna, z wysokim parterem, portykiem z półkolistym podjazdem oraz dachem czterospadowym z mansardami. Dekoracja zewnętrzna pałacu nawiązuje do uproszczonych form klasycystycznych. Do rezydencji otoczonej żeliwnym ogrodzeniem prowadziła reprezentacyjna, ozdobna brama. Frontową elewację zdobi kolumnowy portyk. Klasycyzujące wnętrza zachowały dużą część pierwotnych dekoracji. W holu głównym znajdują się schody z podestem oświetlonym witrażami, umieszczonymi w półkolistej ścianie. Po bokach obiektu znajdowały się pomieszczenia gospodarcze: stajnia, wozownia i stróżówka, natomiast na tyłach pałacu założono ogród w stylu włoskim, z fontanną i altaną, podzielony na prostokątne, symetryczne kwatery.

W czasie wojny w pałacu Schweikertów mieściła się siedziba banku niemieckiego, po wojnie kolejno organizacje społeczne i polityczne: PPR, ZHP i ZSMP. W 1991 r. obiekt otrzymał w użytkowanie Ośrodek Studiów Europejskich Uniwersytetu Łódzkiego, pałac poddano renowacji i od 1993 r. znajduje się w nim Instytut Europejski. W 1994 r. gruntownie odrestaurowany pałac zdobył nagrodę w konkursie za najlepsze wnętrze roku.

Zespół pałacowy Karola W. Scheiblera

Adres: ul. Piotrkowska 266/268

Data powstania: 1845, rozbudowany 1884-86

Architekt: Jan Karol Mertsching (1865), Edward Lilpop (przebudowa 1884-86)
Zabytek (nr rej. ZS-1/15, wpis z 1964, i A/15. wpis z 1971)

Rezydencja Scheiblerów, protestanckiej rodziny najbogatszych w Łodzi przemysłowców, z zewnątrz wygląda skromnie. W odróżnieniu od pałacu rodu Poznańskich, budynek bardziej majątnych Scheiblerów nie był zaprojektowany z zamiarem afiszowania się przepychem. Po przeprowadzce do Łodzi w 1854 r. Karol Scheibler uruchomił pierwszą przędzalnię i niebawem zlecił rozbudowę budynku mieszkalnego sąsiadującego z fabryką. Parterowy budynek znajdujący się przy Wodnym Rynku (dziś pl. Zwycięstwa), w otoczeniu parku Źródliśka II, był stopniowo przebudowywany, aby w latach 80. XIX w. zyskać ostatecznie charakter rezydencji w stylu neorenesansowym. Skromne dekoracje elewacji znajdują się m.in. na ryzalicie wieży nakrytej namiotowym hełmem, w trójarkadowych loggiach od strony ulicy i ogrodu czy na fryzie pod linią gzymsu koronującego.

Wnętrza pałacu odznaczały się większym przepychem, szczególnie w parterowej części reprezentacyjnej. Były one plenerem dla wielu filmów, m.in. *Ziemi obiecanej* (pałac Müllera, a następnie Borowieckiego), *Powrotu wilczycy* (rezydencja szlachecka), serialu *Stawka większa niż życie* (klub nocny w Stambule, a także kwatery Hitlera w Berlinie). Szczególnie elegancki gabinet Karola Scheiblera, bogato zdobiona sala balowa i jadalnia świadczyły o majątku fabrykanta. Warta wzmianki jest mozaika wykonana w warsztacie Andrei Salvattiego według projektu Hansa Aloisa Schrama, umieszczona nad kominkiem w gabinecie Scheiblera. W innych pomieszczeniach na parterze znajdowały się też efektowne piece kaflowe i majolikowe, datowane na XVIII w., sprowadzane z najlepszych antykwariatów europejskich. Zgodnie z modą na orientalizm z końca XIX stulecia w części rezydencjonalnej znajdował się niewielki salonik nawiązujący do sztuki arabskiej. Ewenementem na skalę Łodzi była winda, wzorowana na urządzeniach z Paryża: była pierwszym tego typu wynalazkiem techniki w mieście i stanowiła dumę rodziny Scheiblerów. Na piętrze znajdowały się skromniejsze, prywatne pokoje.

Pałac pozostawał w rękach rodziny do końca II wojny światowej, w kolejnych latach mieściły się tu m.in. areszt Urzędu Bezpieczeństwa, a później przedszkole. W połowie lat 80. XX w. w pałacu znalazło swoją siedzibę Muzeum

Kinematografii. W 2006 r. w budynku dawnej wozowni, przylegającej do pałacu, uruchomione zostało kino. Administracja muzeum znajduje się w głębi posesji, w budynku dawnych stajni. W salonach parteru oglądać można stałą ekspozycję pt. *Historia Scheiblerów. Filmowy pałac*, która przybliży historię dawnych właścicieli pałacu.

Willa Oskara Kona

Adres: ul. Targowa 61/63

Data powstania: 1903

Architekt: Franciszek Chełmiński

Projekt willi powstał w 1903 r. dla przedsiębiorcy budowlanego Jana Stecka. Rezydencja została przebudowana zgodnie z upodobaniami jej następnego użytkownika – prezesa widzewskiej manufaktury, Oskara Kona, w 1918 r. Nadano jej wówczas klasycystyczną formę, pozbawioną wcześniejszych ornamentów na fasadzie.

Do wnętrza rezydencji prowadzi wejście osłonięte portykiem wspartym na dwóch kolumnach. Wyposażenie wnętrz nie zachowało się w całości: dziś zobaczyć można jedynie pozostałości sztukaterii, witraże autorstwa Dezyderego Mocznaya i drewniane schody.

Obecnie dawną willę Oskara Kona zajmuje rektorat Państwowej Szkoły Filmowej, Telewizyjnej i Teatralnej im. Leona Schillera. Na zabytkowych schodach prowadzących do szkolnego kina przesiadywali studenci „filmówki”, a wśród nich Roman Polański, Krzysztof Kieślowski i Andrzej Wajda.

Pałac braci Karola i Emila Steinertów

Adres: ul. Piotrkowska 272a i b

Data powstania: 1909-11

Architekt: Alfred Balcke

Zabytek (nr rej. A/284, wpis z 27.12.1982)

Pałac Karola i Emila Steinertów został wybudowany według projektu berlińskiego architekta Alfreda Blacke w duchu tzw. Deutsche Renaissance Stil. Wybór

niemieckiego stylu narodowego, nawiązującego do renesansu, rzadko stosowanego na gruncie łódzkim, miał wskazywać na pochodzenie jednego z najstarszych rodów fabrykanckich Łodzi. Figurę prządki oraz motywy zębatego koła widoczne nad wjazdami do posesji świadczyć miały o podłożu majątku Steinertów – wyrosłym na przemyśle włókienniczym. Swoją pierwszy zakład ojciec rodu – Adolf – uruchomił już w latach 30. XIX w. po przeprowadzce z Chemnitz. Pierwsza, skromna rezydencja powstała przy ul. Piotrkowskiej 272. Kolejne powstawały wraz z powiększaniem się fortuny rodziny przez następne cztery pokolenia Steinertów.

Dwupiętrowy budynek z mansardą pomyślany był jako rezydencja składająca się z dwóch niezależnych części – podobnych do siebie i połączonych wspólną fasadą. Symetryczna elewacja frontowa charakteryzuje się wielością i różnorodnością ornamentów. Na skrzydłach pałacu znajdują się dwa dwukondygnacyjne wykusze oraz półkolistie zamknięte bramy – oddzielne dla każdego z dwóch budynków. Okna są trójdzielne, między nimi znajduje się dekoracyjny kartusz z łacińską sentencją *salus intransibibus* (*pozdrowienie dla wchodzących*) i datą budowy pałacu. Dach jest łamany, o szczytach obramowanych walutami. W elewacji ogrodowej znalazły zastosowanie malownicze elementy konstrukcji ryglowej.

Obecnie w pałacu Steinertów znajdują się lokale mieszkalne, biblioteka i Regionalny Ośrodek Badania i Dokumentacji Zabytków. Eleganckie wnętrza częściowo tylko zachowały swój pierwotny wystrój.

Dworek Ludwika Geyera

Adres: ul. Piotrkowska 286

Data powstania: 1833

Architekt: Alfred Balcke

Zabytek (nr rej. 514.VII.18, wpis z 21.01.1950, ZY/1/18, wpis z 9.03.1964, oraz 1/18, wpis z 20.01.1971)

Ludwik Geyer przybył do Łodzi już w 1828 r. i w 1839 r. zainstalował pierwszą w Łodzi maszynę parową, mechaniczną przędzalnię i tkalnię. Ten kompleks klasycystycznych budynków, zwany białą fabryką, uznawany jest za najstarszy w Polsce zabytek architektury przemysłowej.

Murowana rezydencja rodziny Geyerów zbudowana została w 1833 r. według projektu niemieckiego architekta Alfreda Balcke. Charakterystyczna facjatka umieszczona na osi fasady i zwieńczona trójkątnym szczytem oraz ganek wsparty na kolumnach nawiązują do stylistyki dworskowej. Dom wyrósł z niewielkiego parterowego budynku drewnianego – pierwszej siedziby rodziny Geyerów – o wewnętrznym podziale na trzy izby i sien. Po renowacji podjętej w 1949 r. dworek uległ kolejnym przekształceniom, m.in. zmieniono nieco kształt kolumn podtrzymujących ganek. W obiekcie mieści się obecnie siedziba Centralnego Muzeum Włókiennictwa.

Willi Gustawa Schreera

Adres: ul. Narutowicza 48

Data powstania: 1891-94

Architekt: Gustaw Landau-Gutenteger

Zabytek (nr rej. A/269, wpis z 19.11.1997)

Elegancka neorenesansowa rezydencja Gustawa Schreera to typowy przykład miejskiego pałacu, zlokalizowanego w zwartej zabudowie, w sąsiedztwie fabryki należącej do właściciela willi. Budowa według projektu łódzkiego architekta Gustawa Landau-Gutentegera zakończona została w 1894 r., co przypomina napis wkomponowany w posadzkę sieni *Salve 1894*.

Budynek, założony na planie zbliżonym do kwadratu, ma dwie kondygnacje i poddasze oraz przylegającą doń oficynę. W głębi posesji znajdował się budynek fabryki Gustawa Schreera. Jedyne urozmaicenie dość skromnej fasady jest balkon na pierwszym piętrze. Budynek nawiązuje do form późnego renesansu włoskiego, parter jest boniowany, wzdłuż kondygnacji pierwszego piętra znajdują się zamknięte arkadowo okna. Na parterze od sieni głównej przechodziło się do pokoi gościnnych – wnętrza zdobione były ornamentyką rokokową, natomiast pomieszczenia recepcyjne i jadalnia oraz salon i biblioteka na piętrze otrzymały wystrój neorenesansowy.

Aż do wybuchu II wojny światowej budynek był własnością rodziny Schreerów. Obecnie w willi znajduje się Ośrodek Alliance Francaise, Towarzystwo Przyjaźni Polsko-Francuskiej i Stowarzyszenie Absolwentów Francusko-Polskich Studiów Zarządzania Agrafe.

Willa Arnolda Stillera

Adres: ul. Jaracza 45

Data powstania: 1891, rozbudowa 1899-1901

Architekt: Hilary Majewski (projekt), Dawid Lande (projekt rozbudowy)

Zabytek (nr rej. A/101, wpis z 20.01.1971)

Arnold Stiller, jeden z założycieli Łódzkiego Towarzystwa Wzajemnego Kredytu, wniósł w latach 1891-93 willę przy ul. Cegielnianej 45 (obecnie ul. Stefana Jaracza) – nieopodal przędzalni, tkalni i farbiarni wełny przy ul. Ceglanej 80. Projekt rezydencji podpisany jest przez Hilarego Majewskiego, jednak rozwiązania architektoniczne i zdobnicze – szczególnie te dodane w późniejszym okresie – przypominają obiekty wznoszone przez berlińską spółkę Kayser&Grossheim.

Willa zbudowana została na planie kwadratu, z ryzalitami na osiach poszczególnych elewacji. Czytelne są inspiracje neorenesansem włoskim i francuskim oraz manieryzmem. Obiekt wyróżnia się na tle innych willi fabrykanckich charakterystyczną ceglana fasadą, kontrastującą z białymi elementami tynkowanymi, oraz wysokimi mansardowymi dachami. W latach 1899-1901 rezydencja została rozbudowana o bogatsze w ornamenty południowe skrzydło. Dodano też wieżyczkę i okrągłą klatkę schodową.

Willa Jakuba Kestenberga

Adres: ul. Sterlinga 26

Data powstania: 1903

Architekt: Franciszek Chełmiński

Zabytek (nr rej. A/319, wpis z 14.03.1990)

Zespół willowy sąsiadował od północy z fabryką wyrobów wełnianych i przędzalnią bawełny, której Jakuba Kestenberga był właścicielem. Dwukondygnacyjna willa zajmuje narożny budynek na skrzyżowaniu dawnej ul. Cegielnianej (obecnie ul. Jaracza) z ul. Nowotargową (obecnie ul. Sterlinga). Na dziedziniec prowadziła brama utrzymana w stylu secesyjnym, dekorowana roślinnymi wiciami. W elewacji frontowej od strony ul. Sterlinga zastosowano dekoracje neobarokowe i motywy charakterystyczne dla secesji wiedeńskiej. Fasadę urozmaicono

balkonami, wykuszami i tarasami, udekorowano zróżnicowaną fakturą oraz licznymi zdobieniami roślinnymi. Dostrzec można także elementy klasyczne, np. pilastry zwieńczone kapitelami ze stylizowanych liści akantu. Rezydencja nakryta została dachem mansardowym, później dodatkowo rozbudowanym.

Układ wnętrz odzwierciedla funkcje obu kondygnacji: na parterze znajdowały się pomieszczenia handlowe i administracyjne, piętro wyżej – mieszkalne i administracyjne. Na reprezentacyjne piętro wchodziło się przez kolistą klatkę schodową. Na piętrze znajdowały się salony mieszkalne, ozdobione sztukateriami utrzymanymi w duchu secesji, a przedstawiającymi m.in. konwalie, róże, maki, ananasy, poziomki, liście dębów, kłosy zbóż etc.

Po 1948 r. willa należała do przedsiębiorstwa wyrobów konfekcyjnych, natomiast po 1955 r. wnętrza przebudowano poprzez dostosowanie ich do potrzeb biurowych Zakładów Odzieżowych Emfor. Od 2002r. rezydencja wraz z pobliskimi budynkami pofabrycznymi została przejęta przez Akademię Humanistyczno-Ekonomiczną w Łodzi. Można nadal podziwiać niektóre autentyczne elementy wystroju wnętrza, secesyjne sztukaterie i oryginalne lustra na klatce schodowej.

Willa Leona Rappaporta

Adres: ul. Rewolucji 1905 r. nr 44

Data powstania: 1905

Architekt: Dawid Lande, Gustaw Landau-Gutenteger

Zabytek (nr rej. A/197, wpis z 10.07.1976)

Willa zaprojektowana została przez architektów specjalizujących się w realizacji secesyjnych budowli w Łodzi. Do dziś podziwiać można szereg zachowanych secesyjnych dekoracji na fasadzie budynku – jasnych dekoracji stiukowych o motywach florystycznych. Rezydencja jest dwupiętrowa, wymurowana z czerwonej cegły, z charakterystyczną kwadratową klatką schodową w kształcie wieży, pokrytą spadzistym dachem. Pierwotnie na parterze znajdował się kantor, natomiast na tyłach posesji – składy towarowe. Obecnie w budynku ma swoją siedzibę Wyższa Szkoła Humanistyczna Wschód – Zachód.

Zespół pałacu Karola Poznańskiego

Adres: ul. Gdańska 32

Data powstania: 1904

Architekt: Adolf Zeligson

Zabytek (nr rej. A/14, wpis z 20.01.1971, i 614-VII-29 z 1954)

Pałac wzniesiony został dla syna Izraela Kalmanowicza Poznańskiego – Karola. Reprezentacyjna siedziba fabrykanta składa się z części frontowej i dwóch skrzydeł bocznych, prostopadłych względem budynku głównego. W narożniku znajduje się ryzalit, przekryty spłaszczoną kopułą. Całość jest przykładem architektury eklektycznej, ze szczególnym ukłonem w stronę neorenesansu, widocznego m.in. w zastosowaniu łuków nad oknami, kolumnienek je przedzielających, tralkowej balustrady i dekoracyjnego fryzu. Kraty balkonów są bogato zdobione. Pałac oddzielony jest od ulicy Gdańskiej parkanem ozdobionym maszkaronami, zdobieniami w formie liści i kiści winogron oraz tablicami herbowymi z inicjałami właściciela pałacu *KP*.

Przepych i bogactwo dekoracji uwidocznił się przede wszystkim we wnętrzach pałacowych: w rokokowym salonie z kominkiem z różowego marmuru i ozdobnym lustrem czy w sali balowej ozdobionej witrażami. Żyrandole i kinikiety zdobione były szkłem kryształowym Swarovskiego. W pokojach znajdujących się na piętrze zastosowano boazerię z różnych gatunków drewna i zdobienie sufitów stiukami i malowidłami. Na uwagę zasługuje wewnętrzna marmurowa klatka schodowa z wachlarzowymi schodami i monumentalnym witrażem przedstawiającym rzymską boginię roślinności – Florę. Ciekawostką jest, że pałac Karola Poznańskiego posiadał centralne ogrzewanie: był w tej kwestii pionierem na skalę łódzką.

Pałac został zakupiony przez Miasto Łódź i przekazany w użytkowanie Akademii Muzycznej. Realizowany od jesieni 2010 r. i zakończony w 2013 r. projekt prac konserwatorsko-rekonstrukcyjnych został opracowany i wykonany przez Spółdzielnię Artystów Plastyków z Łodzi. Konserwacja pałacu została poprzedzona badaniami pierwotnych materiałów stosowanych do zdobień wnętrz i architektury pałacu, a jej podstawą były prowadzone odkrywki konserwatorskie. Szczególnie wymagająca pod względem konserwatorskim była sala balowa,

której zdobienia i sztukateria wymagały szeroko zakrojonych prac rekonstrukcji elementów nieistniejących lub uszkodzonych. Witraże zostały wykonane na specjalne zlecenie ze szkła wyprodukowanego w hutach amerykańskich według dawnych technologii. Projekt został sfinansowany z Europejskiego Funduszu Rozwoju Regionalnego oraz z zasobów Ministerstwa Kultury i Dziedzictwa Narodowego.

Dziś Pałac Karola Poznańskiego – wraz z dawnymi rezydencjami Izraela Poznańskiego przy ul. Ogrodowej i Karola Scheiblera przy pl. Zwycięstwa – uznany jest za najlepiej zachowaną pod względem wnętrza i oryginalnego wyposażenia łódzką rezydencję fabrykancką.

Pałac Reinhardta Bennicha „Pod Ptasimi Głowami”

Adres: ul. Gdańska 89

Data powstania: 1904

Architekt: Dawid Lande

Zabytek (nr rej. A/89, wpis z 20.01.1971, i A/40 z 19.01.1968)

Secesyjny pałacyk przy ul. Gdańskiej 89 należał do Reinhardta Bennicha, średniozamożnego właściciela fabryki wyrobów wełnianych i włókienniczych, którego dziadek – August – przybył do Łodzi prawdopodobnie z Nadrenii.

Ze względu na ukośny układ działek w okolicach ulicy Gdańskiej, pałac zbudowano na nietypowym planie rombu. Budynek jest jednopiętrowy, z suterreną i mieszkalnym poddaszem. Bogata secesyjna ornamentacja pałacyku, inspirowana florą i fauną, wyróżnia obiekt wśród innych rezydencji fabrykanckich w Łodzi.

Fasada, z wykuszem i umieszczoną nad oknem datą zakończenia budowy (1904), posiada asymetrycznie rozmieszczone okna – o różnej wielkości i kształtach – oraz podobnie umieszczony wjazd. W bramie wjazdowej znajduje się sklepienie kolebkowe z lunetami, ściany są rozczłonkowane pilastrami. Plastikne ornamentacje ścian pałacu nawiązują do tematów roślinnych i zwierzęcych. Motyw liści i kwiatów kasztanowca jest widoczny na drzwiach bramy wjazdowej i kratkach okien przyziemia. Z liści kasztanowca uformowany jest także kuty uchwyt na drzewce flagi w bramie wjazdowej. Elewację frontową zdobią

wizerunki nietoperzy i sów z rozpostartymi skrzydłami, stąd popularna wśród łodzian nazwa rezydencji pałacyk „Pod Ptasimi Głowami”.

W okresie międzywojennym pałac przeszedł na własność polsko-angielsko-szwajcarskiej spółki akcyjnej i funkcjonował jako fabryka pod nazwą Przemysł Gumowy Gentelman. Po II wojnie światowej budynek użytkowany był przez wojsko i służył za hotel garnizonowy.

Pałac Roberta Biedermanna

Adres: ul. Jana Kilińskiego 2

Data powstania: 1910-12

Architekt: nieustalony – prawdopodobnie architekci berlińscy bądź Hilary Majewski

Zabytek (nr rej. A/271, wpis z 1980)

Robert Biedermann należał do jednego z najbardziej zasłużonych rodów fabrykanckich w Łodzi. Jego potomkowie przybyli z wielkopolskich Zdun koło Krotoszyna i na początku XIX w. osiedlili się w Zduńskiej Woli, gdzie urodził się twórca potęgi rodziny: Robert Biedermann. W 1865 r. zakupił ziemię u zbiegu ul. Widzewskiej i koryta rzeki Łódki i założył przedsiębiorstwo, wyrosłe z niewielkiej farbiarni. Szybko rozwijająca się fabryka zajmowała kolejne parcele wykupywane przez Biedermanna. Obok budynku farbiarni, w której farbowano przędzę i tkaniny wełniane i bawełniane, wybudowano przędzalnię i tkalnię, powstała także aparatura uszlachetniająca wyroby wełniane oraz mechaniczna suszarnia.

W okresie łódzkiej prosperity, pod koniec XIX w., niewielki parterowy dom z oficyną, zamieszkały przez rodzinę Biedermanna, przekształcił się w typowo fabrykancką rezydencję – jedną z ciekawszych pod względem architektonicznym w Łodzi. Pałac znajdował się przy ul. Kilińskiego 2 (dawnej ulicy Widzewskiej) i sąsiadował z fabryką, co nadawało mu miano zespołu fabryczno-rezydencjonalnego i zbliżało charakterem do podobnych założeń budowanych ówczesnie przy ul. Piotrkowskiej.

Do budynku głównego prowadziły dwa wejścia: od ulicy Kilińskiego i od podwórza. Zgodnie z częstym w przypadku fabrykanckich założeń pałacowych modelem, biura fabryki mieściły się na parterze, zaś piętro pełniło funkcje

mieszkalne. W ramach rozbudowywania pałacu nadbudowano drugie piętro z poddaszem użytkowym, nakrytym dwuspadowym dachem.

Elewacje pałacu są boniowane, urozmaicone pseudoryzalitami, okna prostokątne, zamknięte łukiem półkolistym, na piętrze w formie biforiów. Wnętrza uzyskały bogaty wystrój, zachowany częściowo do dziś.

Pałac Roberta Biedermanna uważany był za jedyną w Łodzi rezydencję nawiązującą bezpośrednio do architektury wczesnego florenckiego renesansu – *quattrocenta*. W odróżnieniu od form neorokokowych czy dekoracji secesyjnych, rezydencja przy ul. Kilińskiego odznaczała się powagą i szlachetnością. Projektant rezydencji nie jest ustalony, jednak prawdopodobnie część projektu powstała w biurach architektów berlińskich bądź też była koncepcją czołowego architekta Łodzi, Hilarego Majewskiego.

Wraz z upaństwowieniem zakładu Biedermannów po II wojnie światowej pałac utracił oryginalny układ wnętrza i pierwotny, bogaty wystrój. Dopiero w latach 1996-98 nowi właściciele budynku – firma Atlas – podjęli decyzję o odtworzeniu wystroju wnętrza i konserwacji budynku. Obiekt odzyskał swój dawny blask i mieści się w nim zakład produkujący kleje budowlane.

Pałac Alfreda Biedermanna

Adres: ul. Franciszkańska 1/5

Data powstania: 1910-12

Architekt: nieustalony architekt niemiecki

Zabytek (nr rej. A/271, wpis z 16.09.1980)

Wolnostojąca willa, wzniesiona została w pobliżu zabudowań gospodarczych i wozowni, jednak z daleka od fabryki. Kilkakrotnie rozbudowywana rezydencja usytuowana jest w pięknym parku ze starym drzewostanem (lipy i dęby), otoczona żeliwnym parkanem na ceglanej podmurówce.

Obiekt o bryle typowej dla modernizmu, nawiązującej do stylu XVII-wiecznych pałaców francuskich, nakryty jest dachem mansardowym i składa się z dwóch budynków spiętych łącznikiem.

Pałac Alfreda Biedermanna słynie przede wszystkim z wyszukanej dekoracji wnętrza: ściany, obłożone są boazerią, we wnętrzach znalazły się liczne lampy,

kominki, obrazy, rzeźby i dywany – wkomponowane w całość według określonego konceptu zgodnego z ówczesną modą. Wyposażenie wnętrz pochodziło w większości z kolekcji Alfreda Bidermanna juniora, która nie zachowała się w całości po II wojnie światowej. W pierwotnych planach projektu wnętrz kolejnym elementem dekoracyjnym pałacu miały być modne wówczas witraże, z których musiano jednak zrezygnować. Do pomysłu powrócono podczas remontu przeprowadzonego w latach 1999-2003, kiedy to zdecydowano się na umieszczenie we wnętrzach stylizowanych witraży m.in. z podobizną rzymskiej bogini Flory, symbolizującej płodność i bogactwo. Wśród wybranych scen znajdziemy także symbole mądrości (sowa i księga), pokoju (gołąb z gałązką oliwną), nauki (cyrkiel, globus) i podróży (łódź).

Wejście do reprezentacyjnego holu (tzw. sali kominkowej) osłonięte jest kolumnowym portykiem, zaś wzdłuż korytarza znajdują się regularnie rozmieszczone pokoje oraz jadalnia i gabinet z osobnymi wejściami. Pałac posiada bogaty wystrój stolarski: szafy biblioteczne w neorenesansowym gabinecie są z orzecha, w jadalni znajduje się boazeria dębowa, natomiast wszystkie elementy wystroju holu wykonano z drogocennego mahoni afrykańskiego. Najbardziej charakterystycznym elementem wnętrza pałacowych są drewniane dwubiegowe schody o nietypowej, asymetrycznej kompozycji i bogatej manierystyczno-barokowej dekoracji balustrad. Schody prowadzą do części rezydencjalnej.

Od 2008 r. pałac znajduje się w rękach Uniwersytetu Łódzkiego: od 2004-5 r. mieści się tu Katedra Historii Sztuki oraz Instytut Kultury Współczesnej. W odnowionych salach reprezentacyjnych pałacu odbywają się spotkania, konferencje, jubileusze, koncerty i inne oficjalne uroczystości związane z życiem uczelni.

Willa Reinholda Richtera

Adres: ul. Ks. I. Skorupki 6/8

Data powstania: 1903-04

Architekt: Ignacy Stebelski

Zabytek (nr rej. A/53, wpis z 20.01.1971)

Eklektyczna willa, zaprojektowana według wzorów niemiecko-angielskich przez łódzkiego architekta miejskiego Ignacego Stebelskiego, została zbudowana

dla Reinholda Richtera – syna założyciela pobliskiej fabryki włókienniczej – Józefa Richtera. Założona na nieregularnym planie budowla łączy w sobie elementy stylistyczne pochodzące zarówno z renesansu niemieckiego, jak i secesji czy manierizmu. Eklektyczna willa składa się z kilku brył o różnych kształtach i wielkości – należy do nich m.in. charakterystyczna wieloboczna narożna wieżyczka. Do willi należał także ogród zimowy (w obiekcie o konstrukcji drewnianej). Otwory okienne są bardzo liczne, a ich kształty są równie różnorodne, co formy brył.

Do wnętrza rezydencji prowadzi ozdobne wejście od strony ulicy Ks. I. Skorupki. W holu warto zwrócić uwagę na ozdobny kominek obudowany boazerią z neogotyckimi rzeźbami Madonny z Dzieciątkiem i Rycerza. Z holu przechodzi się do reprezentacyjnych wnętrz, m.in. jadalni i salonu, gabinetu oraz ogrodu zimowego. Wystrój wnętrz jest bardzo bogaty: stylistyka mebli, boazerii i dekoracji nawiązuje do antyku, gotyku i secesji. Willa znajduje się w otoczeniu pięknego parku im. Biskupa M. Klepacza. Rośnie tu wiele cennych drzew, m.in. pomnik przyrody – dąb zwany Fabrykantem.

Od 1954 r. willa Reinholda Richtera należy do Politechniki Łódzkiej – dziś znajduje się tu Rektorat uczelni.

Willa Józefa Richtera

Adres: ul. Ks. I. Skorupki 10/12

Data powstania: 1898-99

Architekt: Karl Seidl (?)/Piotr Brukalski

Zabytek (nr rej. A/54, wpis z 20.01.1971)

Willa Józefa Richtera przy dawnej ulicy Placowej (obecnie Ks. I. Skorupki) powstała prawdopodobnie według planu wiedeńskiego architekta Karla Seidla, choć projekt przypisywany jest Piotrowi Brukalskiemu. Budowla nawiązuje stylistycznie do wzorców renesansu włoskiego, z elementami charakterystycznymi dla architektury romańskiej.

Do willi wchodzi się przez wejście ciekawie zdobione wykończeniem rynny dachowej: dwoma czerwonymi smokami – rzygaczami. Część przeznaczona dla gości i klientów – dwa salony, gabinet oraz jadalnia z kredensem i bufetem

– znajduje się na parterze. Do dziś zachowały się tam marmurowe kominki, wykonane w zakładzie łódzkiego kamieniarza Urbanowskiego, oryginalne boazerie, gipsowe rzeźby oraz żakardowe gobeliny. Pierwsze piętro było mieszkalne (sypialnie, saloniki i pokoje dziecięce) i prowadziła do niego reprezentacyjna, drewniana klatka schodowa, wyłożona mozaikową posadzką. Piwnice willi przeznaczono na kuchnię, pralnię i magiel. Od strony południowej obiektu znajdowała się loggia, łącząca salony z ogrodem.

W 1933 r. willa była rezydencją wojewody łódzkiego Aleksandra Hauke-Nowaka. W 1939 r. Gertruda Paula Ramischowa sprzedała willę wraz z wyposażeniem Helmutowi Biedermannowi. Po wojnie w budynku mieścił się Dom Dziecka, następnie Urząd Stanu Cywilnego Łódź-Polesie. Po zakupieniu budynku przez Politechnikę Łódzką uczelnia ulokowała tu Centrum Kształcenia Międzynarodowego. Od 2009 r. w budynku znajduje się Dział Współpracy z Zagranicą Politechniki Łódzkiej.

Willa Henryka Grohmana

Adres: ul. Tymienieckiego 24/26

Data powstania: 1892-93

Architekt: Hilary Majewski

Zabytek (nr rej. A/99, wpis z 20.01.1971, oraz A/362 z 1995)

Willa Henryka Grohmana zaprojektowana została z przeznaczeniem na biura i mieszkania pracownicze. W związku z pierwotną funkcją przyszłej rezydencji oraz bliskim sąsiedztwem przędzalni budynek ma charakter fabryczny. Po wielu przebudowach (według projektu Franciszka Chełmińskiego) parterowa murywana willa stała się rezydencją Henryka Grohmana, prezesa zarządu Towarzystwa Akcyjnego Zakładów Przemysłowych L. Grohmana.

W odróżnieniu od skromnej elewacji, wystrój wnętrz, dekoracje ścienne i sufitowe – nawiązujące do secesji wiedeńskiej – świadczyły o bogactwie właścicieli willi. Projektantem wnętrz był prawdopodobnie austriacki artysta Otto Wagner. Na uwagę zasługuje prosty i elegancki kominek z szarego piaskowca z płaskorzeźbą przedstawiającą Heraklesa z łąnią.

Inaczej niż w przypadku większości rezydencji fabrykantów łódzkich,

zarówno pomieszczenia reprezentacyjne, jak i mieszkalne znajdowały się na tej samej kondygnacji. Mieściły się tu: jadalnia, pokój herbaciany, sypialnie, pokoje gościnne i łazienki. Reprezentacyjna sala balowa i koncertowa gościła niejednokrotnie wirtuozów, jak Artur Rubinstein i Ignacy Paderewski. W 1903 r. dobudowano nad wejściem niewielkie piętro, w którym znajdował się elegancki apartament gościnny (przebywał w nim m.in. Ignacy Paderewski). Do apartamentu prowadziły schody z kutą balustradą, ściany malowane były motywami roślinnymi i ozdobione falistymi listwami o secesyjnych kształtach. W 1912 r., kiedy do willi dobudowano tzw. trakt południowy, wszystkie jego wnętrza uzyskały wystrój odwołujący się do projektów znanych ówczynie twórców wiedeńskich i niemieckich.

Henryk Grohman, właściciel tkalni i przędzalni bawełny, był wielkim miłośnikiem sztuki i muzyki: zajmował stanowisko przewodniczącego łódzkiego Towarzystwa Muzycznego, był także jednym z największych mecenasów sztuki w Łodzi. W jego kolekcji grafik znajdowały się dzieła takich artystów jak E. Degas, H. Toulouse-Lautrec, C. Pissaro, E. Munch. Grafiki były wyeksponowane w specjalnie do tego celu zaprojektowanych oświetlonych gablotach: znakomicie prezentowała się tu m.in. kolekcja sztuki japońskiej. Większość dzieł (m.in. jedyny w Polsce egzemplarz skrzypiec Stradivariususa) gospodarz willii przekazał przed swoją śmiercią Muzeum Narodowemu w Warszawie i Bibliotece Uniwersyteckiej w Warszawie. Henryk Grohman zmarł w 1939 r., nie pozostawiając potomka. Po II wojnie światowej w willi znajdowało się przedszkole i żłobek dla dzieci pracowników Uniontexu. W 1991 r., z powodu złego stanu technicznego budynku, żłobek zamknięto. Budynek wymagał kapitalnego remontu, którego najemca nie był w stanie wykonać. Obecnie w willi Henryka Grohmana znajduje się prywatne Muzeum Książki Artystycznej, otwarte w 1993 r. z inicjatywy Jadwigi i Janusza Tryznów.

Pałac dawnej siedziby Towarzystwa Kredytowego

Adres: ul. Pomorska 21

Data powstania: 1878-81

Architekt: Hilary Majewski

Zabytek (nr rej. A/89, wpis z 20.01.1971)

Po kapitalnej renowacji, trwającej dwa lata i zakończonej w 2010 r., przez firmę Fenix Group, specjalizującej się w konserwacji i modernizacji zabytkowych kamienic, jeden z najważniejszych pałaców Łodzi XIX w., zaniedbany przez lata pałac dawnej siedziby Towarzystwa Kredytowego, odzyskał swój dawny splendor. Jeden z najważniejszych zabytków Łodzi XIX stulecia został zaprojektowany w stylu neorenesansowym przez znanego łódzkiego architekta Hilarego Majewskiego. Był siedzibą jednej z najważniejszych instytucji fabrykanckiej w Łodzi: Towarzystwa Kredytowego Miejskiego.

Po II wojnie światowej i upaństwowieniu pałacu najmniej ucierpiały reprezentacyjne wnętrza, ozdobione złoceniami, malowidłami i marmurowymi posadzkami. Podczas ostatniej konserwacji pałacu wystrój ten został dodatkowo poddany renowacji (drewniany parkiet ułożono praktycznie od nowa), z uwzględnieniem pierwotnego układu i kolorystyki. Zadbano nawet o wykonanie klamek zgodnie z pierwotnym wzorem. Przywrócono pierwotny podział i rozkład pomieszczeń oraz zaadaptowano na cele użytkowe zapuszczone poddasze.

Na parterze budynku znajduje się reprezentacyjna Sala Posiedzeń Dyrekcji, ozdobiona bogatymi sztukateriami oraz polichromowanymi sufitami. Obfitością ornamentów może się ona równać tylko sali balowej pałacu Izraela Poznańskiego. Na plafonie przedstawiona jest kobieta w złotej koronie, dzierżąca berło, w otoczeniu trzech aniołów. Dwa z nich, poniżej postaci kobiety, trzymają makietę pałacu Towarzystwa, trzeci – znajdujący się nad całą grupą – róg obfitości wypełniony kwiatami i pióro. Po obu stronach namalowano boginie symbolizujące pracę (kobieta z młotkiem) i handlu (bogini z kaduceuszem i sakiewką). Figury na plafonie nawiązują do pomyślności miasta Łodzi i samego Towarzystwa Kredytowego Miejskiego.

Na fronton pałacu z ul. Pomorskiej 21, poddany zabiegom konserwatorskim i pracochłonnej rekonstrukcji detali, powróciła dziś łacińska sentencja wyrażająca ideę Towarzystwa: *Viribus Unitis (Wspólnymi siłami)* oraz dekoracyjne posagi kobiet. Podczas prac konserwatorskich elewacji zewnętrznych odsłonięto ślad po makiecie tarczy zegarowej, która nie zachowała się – wzorem dla nowej stylizowanej tarczy stał się zegar ratuszowy przy placu Wolności. Od strony podwórza odtworzono w całości okazały portyk, z którego po wojnie zachowały się jedynie fundamenty.

Pałac Ludwika Heinzla

Adres: ul. Okólna 166, Łagiewniki

Data powstania: 1898

Architekt: Ignacy Markiewicz lub Franz Schwechten

Zabytek (nr rej. A 504, wpis z 8.11.1978)

Podobnie do większości łódzkich przedsiębiorców, rezydencja Juliusza Heinzla w Lesie Łagiewnickim była początkowo niewielkim murem budynkiem przypominającym dwór. Dopiero po śmierci Juliusza Heinzla, w 1898, jego syn Ludwik z żoną Marią z Colonna-Walewską postanowili wznieść pałac. Powstał on prawdopodobnie według projektu berlińskiego architekta Franza Schwechtena, choć projekty sygnowane są nazwiskiem łódzkiego architekta Ignacego Markiewicza i to jemu przypisuje się autorstwo pałacu.

Pałac zbudowany jest na wzniesieniu nad stawem, w otoczeniu pięknego parku. Obiekt wyróżnia się rozbudowanymi elewacjami, zróżnicowanymi fasadami i eklektycznymi zdobieniami, przypominającymi kostium neorenesansowy. Każda z fasad pałacu dekorowana jest innymi elementami. Bogactwo ornamentów i detali architektonicznych widoczne jest przy każdej pierzei: przy północnej stronie wymurowano sześciokolumnowy portyk zwieńczony tarasem, a od południa – reprezentacyjny taras z widokiem na fontannę. W elewacji ogrodowej znajdowały się rzeźby i płaskorzeźby. Na dachu zaprojektowano... basen (zlikwidowanym po 1945 r.), a w rozległym parku rosły liczne egzotyczne drzewa, krzewy, urozmaicone małą architekturą.

Po wojnie w pałacu Heinzla mieścił się szpital dziecięcy chorób płuc, obecnie część obiektu znajduje się w rękach prywatnych, natomiast dawny folwark i stajnie są siedzibą Łódzkiego Klubu Jeździeckiego.

Pałac Edwarda i Matyldy Herbstów

Adres: ul. Przędzalniana 72

Data powstania: ok. 1875-76

Architekt: Hilary Majewski (pałac), Adolf Zeligson (stajnia i parowozownia)

Pałac przy ul. Przędzalnianej 72 należał do Edwarda Herbsty oraz jego żony Zofii Matyldy – córki Karola Scheiblera. Ten łódzki potentat bawełny podarował

willę młodej parze z okazji ślubu córki z jednym z najwierniejszych pracowników: Edwardem Herbstem. Pałac Edwarda Herbsta stanowił istotną część unikalnego w skali europejskiej kompleksu fabryczno-rezydencjonalnego Księży Młyn, powstałego w latach 1870-79.

Budowla wzniesiona została według wzorów włoskiego renesansu, prawdopodobnie zgodnie z projektem znanego architekta łódzkiego Hilarego Majewskiego. Pierwotnie zajmowała prostokątną działkę z przylegającymi bocznymi skrzydłami: oficynami gospodarczymi (stajnia i parowozownią zaprojektowaną przez Adolfa Zeligsona w 1893 r.) oraz wystawną salą balową dobudowaną do willi w 1877 r.

Pałac jest jednopiętrowy, z czterospadowym dachem z belwederem: nadbudówką z tarasem nad górną kondygnacją budynku. Układ wnętrz był typowy dla rezydencji fabrykantów łódzkich: trzytraktowy, symetryczny, z obszerną klatką schodową na osi. Na partnerze znalazł się gabinet pana domu, rokokowy salon reprezentacyjny ozdobiony lustrami oraz salonik myśliwski i salon kwiatowy. Zaprojektowano także tzw. pokój orientalny, w którym małżeństwo Herbstów przechowywało swoją kolekcję obiektów dalekowschodnich. Tak jak w przypadku większości pałaców fabrykanckich, piętro willi miało charakter typowo rezydencjonalny. Znajdowały się tam pokoje mieszkalne właścicieli: apartament pani składający się z garderoby, sypialni i buduaru, apartament pana: jego sypialnia, salonik i biblioteka. Sala balowa znajdowała się w dodatkowym skrzydle, dobudowanym w późniejszym okresie. Oryginalne wyposażenie pałacu zostało w większości wywiezione przez gospodarzy do Wiednia – pozostały natomiast dębowe boazerie, marmurowe posadzki, witraże i kominki. Meble, które znajdują się obecnie w pokojach willi, pochodzą z kolekcji Działu Rzemiosła Artystycznego bądź są replikami nawiązującymi do stylu popularnego wśród łódzkich przemysłowców z XIX w. Szczegóły wnętrz i ornamentów zostały zrekonstruowane na podstawie materiałów ikonograficznych, opisów i wspomnień osób, które bywały w pałacu i pamiętały jego pierwotną formę.

Do 1941 r. pałac pozostawał w rękach rodziny Herbstów: mieszkali tam najpierw Matylda (1856-1936) i Edward (1844-1921), a później ich syn Leon (1880-1942) ze swą żoną Aleksandrą (1889-1970?). Pod koniec 1941 r. syn Edwarda Herbsta z żoną wyjechali do Wiednia, zabierając całe wyposażenie domu. W latach

1941-76 pałac był m.in. siedzibą Zakładu dla Psychiczenie Chorych, siedzibą ORMO, Zakładem Inwalidów (w pałacu produkowano bombki choinkowe), siedzibą Katedry Biologii PAN. Niewłaściwe użytkowanie budynku doprowadziło pałac do daleko posuniętej dewastacji, m.in. do ruiny ogrodu zimowego (wraz z łącznikiem). Po przeprowadzeniu pierwszych niezbędnych prac konserwatorskich w 1976 r. w pałacu znalazł swoją siedzibę oddział Muzeum Sztuki, prezentujący wnętrza pałacowe przemysłowców łódzkich z przełomu XIX i XX w. W 1990 r., po gruntownej renowacji wnętrza i elewacji, pałac Herbsta został uhonorowany medalem przez Międzynarodową Federację Towarzystw Odnowy Europejskiego Dziedzictwa Kulturalnego i Narodowego – Europa Nostra.

Pałac Jakuba Hertza

Adres: al. Tadeusza Kościuszki 4

Data powstania: 1892-93

Architekt: Juliusz Jung, Hilary Majewski, Adolf Zeligson, Marian Lalewicz

Zabytek (nr rej. A/286, wpis z 27.12.1982)

Działka, na której został wzniesiony pałac Jakuba Hertza, należała do Izraela Poznańskiego, który wybudował nieopodal – frontem do ulicy Piotrkowskiej – skład główny swojej fabryki. Na sąsiedniej parceli do listopada 1939 r. stała największa z łódzkich synagog postępowych, której budowę w dużej części sfinansował Izrael Poznański. Budynek przy obecnej al. Kościuszki 4 zaprojektował w 1892 r. Juliusz Jung, architekt pochodzący ze Stuttgartu, autor koncepcji architektonicznej zakładów Poznańskiego. Projekt podpisany został natomiast przez Hilarego Majewskiego. Pałac został zbudowany na zlecenie Poznańskiego w ramach prezentu ślubnego dla jego córki Anny i jej męża – Jakuba Hertza.

Imponująca rezydencja wzniesiona została w stylu neorenesansowym, z dwoma ryzalitami w frontowej fasadzie i mansardowym wysokim dachem, kryjącym czwartą kondygnację willi. Wnętrza pałacu były bogato dekorowane (m.in. alegorycznymi polichromiami pędzla Antoniego Piotrowskiego). W środkowej części pierwszego piętra znajdowała się spacerowa loggia. Charakterystyczne wysokie dachy nawiązywały do architektury francuskiej. Wejście na dziedziniec mieściło się w południowym ryzalicie.

W okresie międzywojennym pałac podlegał licznym przebudowom, zaadaptowano go m.in. do potrzeb nowego właściciela: Izby Przemysłowo-Handlowej. Zgodnie z projektem warszawskiego architekta Mariana Lalewicza przekształcono elewację frontową – w duchu modernizmu z elementami klasycyzmu, nadbudowano jedno piętro, zmieniono wystrój wnętrz, zlikwidowano okna i loggie. Częściowemu przekształceniu uległy też wnętrza. Po II wojnie światowej pałac przekazano łódzkiej Akademii Medycznej i do dziś mieści się tu rektorat Uniwersytetu Medycznego. Pierwotny wystrój architektoniczny zachował się od północy i w elewacjach podwórzowych.

Pałac Wilhelma Lürkensa

Adres: aleja Tadeusza Kościuszki 31/33

Data powstania: 1912-13

Architekt: Alwill Jankau

Zabytek (nr rej. A/92, wpis z 20.01.1971)

Rezydencję w stylu historyzującego modernizmu zaprojektował w latach 1912-13 łódzki architekt Alwill Jankau. Na parterze znajdowały się biura, na pierwszym piętrze pomieszczenia reprezentacyjne, na drugim – sypialnie właściciela i salony gościnne. Za pałacem mieściła się siedziba fabryki wyrobów dzianych, należąca do Wilhelma Lürkensa.

W 1929 r. pałac przeszedł na własność Związku Przemysłu Włókienniczego, a po II wojnie światowej budynek był siedzibą łódzkiej bohemy artystycznej.

Willa Floriana Jarischa

Adres: al. Tadeusza Kościuszki 88

Data powstania: 1923-25

Architekt: nieustalony

Zabytek (nr rej. A/75, wpis z 1971)

Kameralna willa wzniesiona dla austriackich przemysłowców jest budynkiem dwukondygnacyjnym, na wysokim podpiwniczeniu. Charakterystyczna,

eklektyczna elewacja łączy w sobie cechy neoromanizmu, neorenesansu i secesji. Fasadę wyróżnia półokrągła, wysunięta nieco część budynku, zwieńczona sześcioboczną wieżyczką. Okna przedzielone są niewielkimi półkolumnami, pod dachem znajduje się dekoracyjny gzyms.

We wnętrzach willi zachowały się sztukaterie roślinne, niektóre witraże (wykonane w pracowni Dezyderego Monczaya), dekoracyjne lampy oraz elementy dębowej stolarki drzwiowej. Reprezentacyjne schody prowadzące do dwóch niezależnych wejść na każdej z kondygnacji rozmieszczone zostały asymetrycznie. W ramach licznych przekształceń willi zatracono jej pierwotny podział wnętrz. Obecnie obiekt należy do Urzędu Miasta Łodzi.

Pałac Maurycego Poznańskiego

Adres: ul. Więckowskiego 36

Data powstania: 1896

Architekt: Adolf Zeligson

Zabytek (nr rej. A/42, wpis z 20.01.1971)

Wzorem dla pałacu ufundowanego przez Izraela Poznańskiego dla syna Maurycego i jego żony Sary z domu Silberstein były renesansowe pałace weneckie. Obiekt miał charakter rezydencjonalno-mieszkalny: od ulicy Gdańskiej znajdował się dwupiętrowy narożny budynek mieszkalny, natomiast wewnętrzny dziedziniec złożony był z budynków gospodarczych. Przy ulicy zaprojektowany został rozległy ogród, który stopniowo zabudowywano (obecnie nie istnieje).

Charakterystycznymi elementami elewacji są regularnie rozłożone okna zamknięte półkoliście oraz dekoracyjne balkony. Budynek jest zwieńczony attyką ozdobioną alegorycznymi rzeźbami, przywróconymi dopiero w 2010 r. Od 1947 r. w gmachu mieści się Muzeum Sztuki, które usunęło oryginalne sztukaterie i dekoracyjne boazerie na użytek obecnych sal wystawowych. Zachowały się one jedynie w dzisiejszej sali odczytowej oraz na klatce schodowej. Ściany wykładane są trawertynem i marmurem, schody ozdobione dekoracyjną balustradą, natomiast klatka schodowa – ogromnym witrażem.

Willa Leopolda Kindermanna

Adres: ul. Wólczańska 31/33

Data powstania: 1902-03

Architekt: Gustaw Landau-Gutenteger

Zabytek (nr rej. ZS-2/30, wpis z 8.07.1964, oraz A/30 z 20.01.1971)

Willa Leopolda Kindermanna, zwana Willą pod jabłoniami, jest jednym z najważniejszych i najpiękniejszych przykładów architektury secesyjnej w Polsce. Powstała w 1903 r. według projektu Gustawa Landau-Gutentegera.

Do willi prowadzi portyk kolumnowy w kształcie pnia jabłoni. Dekoracja roślinna powtórzona jest wokół okien i we wnętrzach bogato zdobionych motywami liści kasztanowca, irysów, kwiatów róży, jabłoni i maków. Dodatkowym elementem dekoracyjnym holu i salonu wschodniego są witraże. Na parterze znajdowała się jadalnia i salon z przybudówką w postaci małego saloniku muzycznego z witrażowym oknem przedstawiającym pejzaż górski nad jeziorem



Widok elewacji willi od strony ulicy Wólczańskiej – stan po konserwacji. Fot. P.G. Mądrach



Artystycznie zaprojektowany portyk wejścia głównego z kolumnami inspirowanymi drzewem jabłoni – stan po konserwacji. Fot. P.G. Mądrach

z Château de Chillon w Szwajcarii. Klatka schodowa jest ozdobiona witrażem przedstawiającym boginię Flore, ubraną w zieloną suknię i otoczoną motywami roślinnymi. Elementy florystyczne powtarzają się także na sufitach na pierwszym piętrze. Po przeprowadzeniu gruntownej renowacji pałacu zostało odtworzone wyposażenie, m.in. żyrandole wykonane współcześnie przez Michała Gałkiewicza, zgodnie z secesyjnym pierwowzorem.

Obecnie willa Leopolda Kindermanna jest siedzibą Miejskiej Galerii Sztuki.

Willa Wilhelma Teschemachera

Adres: ul. Wigury 12

Data powstania: 1890-92

Architekt: nieustalony

Zabytek (nr rej. A/281, wpis z 1982)

Projekt eklektycznej willi wzniesionej na rogu dawnych ulic Pustej i Dziekiej oparty był na rzymskim renesansowym Palazzo Farnese. Budowla przy dzisiejszej ul. Wigury została wzniesiona dla właściciela pobliskiej fabryki pruneli (jedwabnej, wzorzystej tkaniny wykorzystywanej do obić mebli i damskiego obuwia) – Wilhelma Teschemachera.

Obecna elewacja budynku powstała już po rozbudowie obiektu. Odrastaurowane po II wojnie światowej wnętrza neorenesansowej willi skrywają bogato zdobiony hol z oryginalną stolarką, sztukateriami, kominkami i zabytkowymi meblami. Na bogato dekorowanej klatce schodowej wykonano współcześnie witraż. Warto zwrócić uwagę na oryginalne, flamandzkie lustro kominkowe w holu, wykonane w hebanie, intarsjowane i inkrustowane kością słoniową i kamieniami półszlachetnymi.

Na parterze mieściły się gabinety, jadalnia, biblioteka, salony reprezentacyjne oraz oranżeria. W tym ostatnim pomieszczeniu zachowała się oryginalna, unikatowa fontanna, ozdobiona mozaiką wykonaną w pracowni słynnego weneckiego artysty Antonia Salvattiego. Dzieła mistrza weneckiego obejrzieć można jeszcze tylko w trzech miejscach w Łodzi: na elewacji pałacu Juliusza Kindermanna, w pałacu Karola Scheiblera i w mauzoleum Izraela Poznańskiego na łódzkim cmentarzu żydowskim.

Od 1912 r. właścicielem willi był Antoni Kuk, a od 1922 r. do wybuchu II wojny światowej – Eitingonowie. Po wojnie budynek przeszedł w ręce państwa. Przez długi czas było tu schronisko młodzieżowe, następnie przedszkole zakładowe. W 1984 r. budynek przeszedł generalny remont, po tym jak oddano go w ręce łódzkiego oddziału PTTK, który ma tu swą siedzibę do dnia dzisiejszego.

Anna Gola (konsultacja: dr Karolina Marcinkowska)

UZUPEŁNIENIE II

*Zarys historii ogrodów
klasztornych, ich rola
w kulturze europejskiej oraz
wpływ na rozwój sztuki
ogrodowej na przestrzeni
wieków*

Małgorzata Dyrka

1. Forma ogrodu klasztornego i jej przemiany

Ogrody klasztorne zaistniały w epoce średniowiecza. Wtedy to zrodziła się idea życia zakonnego i powstały pierwsze klasztory. Zgromadzenia zakonne zaczęły wypracowywać swój własny sposób funkcjonowania i program działalności, a co się z tym wiąże – w charakterystyczny sposób kształtowały otoczenie, dopasowując je do swoich potrzeb. Pierwsze zakony utworzyły specyficzne schematy kreowania przestrzeni, które – jako sprawdzone – chętnie wykorzystywano w epokach późniejszych. Oczywiście wydaje się więc, że to właśnie ogrody średniowiecza zasługują na najbardziej szczegółowe opracowanie. W niniejszym opracowaniu przedstawione zostaną ich poszczególne elementy składowe. Omówiony zostanie rozwój konkretnych zgromadzeń zakonnych – tych, które stworzyły podwaliny klasztornej sztuki ogrodowej (dotyczyć to będzie rozwoju zarówno w Europie, jak i w samej Polsce). Kolejne epoki, z racji stosowania zasad klasztornej sztuki ogrodowej utworzonej w średniowieczu, zostaną omówione bardziej ogólnie. Ich opis ograniczy się jedynie do przedstawienia elementów zupełnie nowych, wprowadzonych zgodnie z panującymi ówczesnie poglądami i modą. Dla lepszego zrozumienia tych przemian, uwzględnione zostaną jako tło tendencje charakterystyczne także dla świeckiej sztuki ogrodowej.

1.1 Średniowiecze

Po upadku starożytnego Rzymu liczne wojny i najazdy spowodowały, że sztuka antyczna, a wraz z nią sztuka ogrodowa, podupadła. W średniowieczu, z uwagi na groźbę ciągłych najazdów, ogrody miały szansę rozwijać się przede wszystkim przy zamkach obronnych oraz założeniach klasztornych. Ich właściciele – duchowni i feudałowie – stanowili najbogatsze warstwy społeczne. Oni też dysponowali wiedzą, która nie była dostępna przeciętnemu człowiekowi tej epoki.

Charakteryzując kulturę i sztukę średniowiecza należy podkreślić, iż była ona bardzo silnie powiązana z Kościołem i religią katolicką. W zasadzie wszystko, cała rzeczywistość średniowiecza, każda jej dziedzina, była przesiąknięta katolicyzmem. Z tego też powodu ogrody klasztorne można uznać za najbardziej reprezentatywny typ ogrodów średniowiecza.

Na średniowieczne budownictwo oraz ogrodnictwo wpływ miały także podboje Arabów. Kształtując swą barwną kulturę i sztukę, czerpali ze starożytnej sztuki greckiej i rzymskiej. Przenosili wpływy kultury bizantyjskiej – spadkobierczyni wschodniej części dawnego imperium rzymskiego. Arabowie, przekazując Europie myśl antyczną, zainspirowali również inne dziedziny nauki. Ważne wydaje się tu wspomnieć, iż wbrew ogólnie głoszonemu pogładowi, jakoby średniowiecze odcinało się od antyku, korzystano wówczas z dzieł starożytnych. Gromadzono i kopiowano przede wszystkim w klasztorach, np. rozważania Pliniusza czy Dioscoridesa, starożytnych teoretyków ogrodnictwa¹.

Dla średniowiecznych ogrodów klasztornych znamienne jest, że w większości nie wykazują powiązania kompozycyjnego ze znajdującą się w ich otoczeniu architekturą. Ważne było natomiast tworzenie powiązań widokowych pomiędzy dominantami terenowymi, akcentami architektonicznymi a otaczającym krajobrazem. Duży wpływ na kształtowanie przestrzeni ogrodowej w otoczeniu klasztoru miała jego lokalizacja, średniowieczna estetyka przyjmowała bowiem położenie przestrzenne jako jedno z kryteriów piękna.

Epoka średniowiecza wykształciła elementy ogrodu klasztornego, które trwały przez wieki, modyfikowane charakterystycznymi dla poszczególnych okresów prądami artystycznymi i poglądami na sztukę. Zabudowę klasztoru, jak i tereny upraw ogrodniczych, organizowano według jednolitego planu, który poza kościołem i innymi budynkami klasztornymi, obejmował następujące elementy²:

¹ B. Stępniewska, *Ogrody Krakowa w okresie średniowiecza i renesansu*, „Rocznik Krakowski” 1973, t. 44, Kraków, s. 5-20.

² Ze względu na swe znaczenie zasługują na szczegółowe omówienie.

a. Wirydarz

Był to najważniejszy element klasztornych założeń ogrodowych. Stanowił go położony w środkowej części klasztoru kwadratowy dziedziniec, otoczony krużgankami. W krajach południowych krużganki były otwarte. Na północy Europy, w krajach o chłodniejszym klimacie (np. w Polsce), były to natomiast korytarze z wielkimi, przeszklonymi oknami. Wirydarz stanowił element ogrodowy najbardziej powiązany z otaczającą architekturą budynków. Ze względu na ujęcie czworobokiem zabudowy i otoczenie przez krużganki, przypominał rzymskie ogrody perystylowe. Często nosił nazwę „raju”, symbolizującego szczęście, w nawiązaniu do raju biblijnego.

Wirydarz był miejscem spacerów i wypoczynku. Pełnił także funkcje reprezentacyjne. Zawsze był wyjątkowo ozdobny. Jego plan opierał się na geometrycznym podziale powierzchni. Na ogół miał formę kwadratu, czasem prostokąta. Podzielony był ścieżkami, które krzyżowały się prostopadłe lub po przekątnych. Ścieżki biegingy też po obwodzie wirydarza. Kwadrat był w średniowieczu formą powszechnie stosowaną np. jako moduł budowli. Wynikało to z jego symbolicznego znaczenia. Z tego też powodu podział przestrzeni ogrodu, także i poza wirydarzem, dokonywany był według planu *ad quadratum*³.

Wirydarz był miejscem, gdzie uprawiano przede wszystkim rośliny ozdobne – kwiaty lub krzewy, a także zioła. Czasami znajdowały się tu też niskopienne drzewa owocowe albo drzewa dekoracyjne. Pośrodku, na przecięciu ścieżek, jako akcent, znajdowała się rzeźba, drzewo albo krzew. Urządzano tam też studnie, fontanny czy niewielkie zbiorniki z wodą do picia, podlewania roślin i dokonywania ablucji. W zbiorniku wodnym mogły rosnać rośliny wodne. Niekiedy wykopywano w tym miejscu nieduży staw, w którym hodowano ryby spożywane w dni postne⁴.

³ Z uwagi na walory praktyczne kwadratura rozprzestrzeniła się także poza ogrodami klasztornymi. Była szeroko stosowana w ogrodach epok późniejszych – renesansu i baroku. Zob. L. Majdecki, *Historia ogrodów*, Warszawa 1981, s. 65.

⁴ Wśród niektórych badaczy istnieje dziś pogląd, że przed XVI w. wirydarz nie był wypełniony roślinami. Był to jeden z klasztornych dziedzińców, zasianych najwyżej trawą. Zob. *Ogród – forma, symbol, marzenie, 18 grudnia 1988 – 28 lutego 1999, Zamek Królewski w Warszawie*, red. M. Szafrńska, Warszawa 1998.

Kształt i wielkość wirydarza określały wymagania reguły zakonnej. Według benedyktynów najbardziej prawidłowy był wirydarz z krążgankami, gdzie długość każdego z boków wynosiła 100 stóp (ok. 30 m). Taki właśnie wirydarz przedstawiono na planie z St. Gallen⁵. Był to wirydarz wzorcowy – z dwoma krzyżującymi się drogami i niewielkim placykiem pośrodku, powtarzany później często w innych klasztorach. Należy dodać, że dopuszczane były wirydarze większe, rzadko je jednak stosowano.

b. Ogrody opackie

Ten typ ogrodu, jego forma i rozplanowanie przypominały wirydarz. Ze względu na swoją reprezentacyjną funkcję musiały być bardzo ozdobne. Ich wyłącznymi użytkownikami był przełożony klasztoru i jego goście. Ogrody te, wraz z domem opata (który mieszkał oddzielnie), znajdowały się w obrębie klasztoru, ale poza kłauzurą, w tak zwanej części otwartej, na ogół blisko wejścia.

Początkowo skromne, w późniejszych epokach (renesans, barok) stawały się coraz bardziej okazałe. Swym przepychem zaczęły przypominać rezydencje świeckie.

c. Ogrody uprawowe (użytkowe)

W programie ogrodów klasztornych uprawowe ogrody były ważnym elementem ze względu na to, że stanowiły źródło zaopatrzenia w warzywa i owoce na bieżące potrzeby klasztoru. Nadwyżki płodów rolnych sprzedawano – było to więc także dobre źródło dochodów. Ogrody użytkowe, zwłaszcza sady i winnice, udostępniano do spacerów i wypoczynku – przeważnie chorym zakonnikom.

Ogrody uprawowe zakładano w bliskim sąsiedztwie klasztoru. Na ogół zajmowały znaczne powierzchnie. Czasami otaczano je osobnym murem. Posiadały formę kwadratowych lub prostokątnych kwater. Podział ogrodów użytkowych zależał przeważnie od wielkości i kształtu działki. Sadzono tu drzewa owocowe – często na obrzeżu, uprawiano warzywa, zioła oraz kwiaty. Większe założenia posiadały często oddzielne zespoły kwater czy wręcz specjalne ogrody przeznaczone pod konkretne rodzaje upraw (warzywniki, zielniki, chmielniki). Ogrody użytkowe były zagospodarowywane bardzo różnorodnie, co wynikało z dążenia klasztorów do samowystarczalności.

⁵ L. Majdecki, *Historia...*, op. cit.

Istotnym elementem tego typu ogrodów były wody otwarte. Służyły one głównie celom użytkowym – gospodarce rybackiej, nawadnianiu upraw ogrodowych. Czasami budowano nad nimi młyny. Wody płynące stanowiły także odbiornik ścieków z budynków. Tak różnorodne wykorzystanie wód wiązało się bardzo często z koniecznością budowy sztucznych zbiorników i kanałów.

Ogrody uprawowe były powiązane z głównymi budowlami (kościółem, klasztorem) tylko pod względem funkcjonalnym, brak było natomiast powiązań kompozycyjnych. Takich powiązań nie było także pomiędzy poszczególnymi elementami ogrodów tego typu. Jedynie mniejsze ogrody, bezpośrednio przyległe do budynków klasztornych, posiadały w swym układzie przestrzennym cechy przemawiające za próbami utworzenia konkretnej kompozycji, powiązanej z architekturą sąsiadujących z nimi budowli⁶.

d. Herbularius

Był to oddzielnie zakładany niewielki ogród, przeznaczony wyłącznie do upraw roślin leczniczych. Hodowano tu m.in. szałwię, rutę, konwalie, miętę, rozmaryn, mietczyki, koper włoski, kminek, malwy, cząber, polej, rzeżuchę, boże drzewko, wrotycz, krzew balsamowy, bazylię kamforową⁷. Mnisi hodowali tu także rośliny, z których uzyskiwali barwniki do iluminowania rękopisów⁸.

Poszczególne rośliny były grupowane w oddzielnych niewielkich podłużnych kwaterach. Całość posiadała regularny kształt i zamknięta była ogrodzeniem.

Herbularius ze względu na swe przeznaczenie był też nazywany ogrodem lekarskim – *Hortus medicus*. Tuż obok niego znajdował się dom dla lekarza, którego zadaniem, oprócz leczenia chorych, była opieka nad samym ogrodem.

e. Ogrody szpitalne

Na terenie założenia klasztornego, ale poza kłazurą, znajdował się oddzielny budynek szpitala. Posiadał on własną kaplicę i kuchnię, a także odrębny, wirydarzowy ogród dla chorych, powiązany bezpośrednio z budynkiem szpitalnym – chorzy mogli tu spacerować i wypoczywać na ławach. Obok znajdował się dom

⁶ *Ibidem*.

⁷ Taki zestaw roślin, później szeroko rozpowszechniony i stosowany w całej Europie, przewidywał pochodzący z IX w. plan z St. Gallen – dokument określający wzorcowy program i rozplanowanie klasztoru benedyktynów. Zob. L. Majdecki, *Historia...*, op. cit., s. 66-67.

⁸ D. Lichaczow, *Poezja ogrodów*, Wrocław 1991.

lekarza i herbularius. W klasztorach, które nie posiadały oddzielnego ogrodu szpitalnego, chorzy zakonnicy mogli wypoczywać w wirydarzach albo w przyległych sadach i gajach.

f. Cmentarz

Miał formę cmentarza-sadu. Jego regularny układ wyznaczały symetrycznie rozmieszczone mogiły, pomiędzy którymi sadzono owocowe drzewa. Cmentarz był ogrodzony, w centralnym miejscu stał krzyż z odpowiednią dla tego miejsca sentencją. Cmentarze klasztorne sytuowano na ogół blisko kościoła (w klasztorach eremickich wewnątrz wielkiego wirydarza). Nierzadko sąsiadowały z ogrodami uprawowymi. Czasami posiadały własną kaplicę cmentarną.

Chcąc przybliżyć zjawisko ogrodów klasztornych, należy przede wszystkim zapoznać się z celem działalności zakonów. To właśnie wytyczone przez regułę zadania, jakie stały przed mnichami, decydowały o takim, a nie innym kształcie tego, co dziś możemy nazwać „klasztorną sztuką ogrodową”. Należy przy tym pamiętać, że początkowo w znacznym stopniu użyteczność i przydatność, czyli strona czysto ekonomiczna, brała przewagę nad znaczeniem głębszym i bardziej uniwersalnym czy nad walorami artystycznymi. W wielu klasztorach na terenie Europy reguła klasztorna przewidywała m.in. uprawę roli i zakładanie ogrodów. Stosowane tam udoskonalenia i uprawiane, często aklimatyzowane rośliny rozpowszechniały się także na okoliczne tereny. Zakonnicy wszechstronnie rozwinęli technikę rolniczą i ogrodniczą. Wybór miejsca i program zagospodarowania ogrodu był zgodny z wymaganiami reguł poszczególnych zgromadzeń zakonnych. Klasztory wytworzyły określony program, zasady lokalizacji oraz sposób rozplanowania klasztorów, zazwyczaj nawiązujący do budowli macierzystej.

Pod względem układu przestrzennego i rodzaju powiązań z przestrzenią ogrodową można wyróżnić dwa główne typy założeń :

- układ wykształcony przez klasztory cenobijne, w których zakonnicy prowadzą wspólne życie (np. benedyktyni, cystersi, franciszkanie, dominikanie),
- układ przestrzenny pochodzący z zakonów eremickich, gdzie zakonnicy wiodą odosobnione życie w pustelniach (kartuzi, kameduli).

Największy wpływ na kształtowanie ogrodów oraz uprawę różnych roślin ozdobnych i użytkowych wywarł przede wszystkim zakon benedyktynów, a później także cystersów i kartuzów. Związane to było z ówczesnie prowadzoną przez

nich rozległą działalnością. Im to właśnie zawdzięczamy stworzenie kanonów sztuki ogrodów zakonnych, które później ulegały tylko pewnym modyfikacjom zgodnym z duchem danej epoki⁹.

Wspomniane trzy zgromadzenia z racji swych zasług na polu klasztornej sztuki ogrodowej zasługują na dokładniejszą charakterystykę:

a. Benedyktyni – zakon, który dał faktycznie podstawy klasztornej sztuki ogrodowej i od którego wywodzi się ogród klasztorny, rozpoczął swą działalność w VI w. Jego najstarsza siedziba znajduje się na Monte Cassino we Włoszech. Od tego czasu zaczął się on stopniowo rozpowszechniać i wywierać coraz silniejszy wpływ na budownictwo zakonne na terenie Europy. Według reguły św. Benedykta do ścisłego klasztoru należał tylko wirydarz. Inne tereny ogrodu (do których dostęp był możliwy tylko za zgodą opata) nie powinny się bezpośrednio łączyć z objętą klauzurą częścią klasztoru. Bardzo ważnym dokumentem określającym program i układ klasztoru benedyktynów jest pochodzący z IX w. wzorcowy plan, odnaleziony w bibliotece klasztoru w St. Gallen w Szwajcarii. Ukazuje on powiązania pomiędzy wszystkimi (w tym także ogrodowymi) elementami klasztoru. Wzorcowe założenie klasztorne składało się ze stanowiącego ośrodek główny kościoła oraz z czterech stref budowli i terenów:

- strefa pierwsza – wyznaczona przez czworobok klasztoru, z otoczonym krużgankami wirydarzem pośrodku, ma charakter zamknięty, jest miejscem ciszy, spokoju i odosobnienia;
- strefa druga – stanowi ją pałac opata, dom dla gości, szkoła, a także związane z nimi budynki usługowo-gospodarcze, strefa ta posiada charakter otwarty i jest dostępna dla osób świeckich oraz gości;
- strefa trzecia – znajduje się na uboczu, w jej skład wchodzi różnego typu budynki gospodarcze;
- strefa czwarta – usytuowana za kościołem, o największym programie ogrodowym; znajdował się tu budynek szpitala wraz z domem lekarza i *herbularius*, nowicjat z dwoma małymi wirydarzami, cmentarz-sad, warzywnik i dom ogrodnika¹⁰.

⁹ L. Majdecki, *Historia...*, op. cit.

¹⁰ *Ibidem*.

Klasztory benedyktynów wznoszone były przeważnie na wzgórzach – tak właśnie usytuowany jest klasztor na Monte Cassino. Taki wzorzec założenia, reprezentowany przez klasztor benedyktynów, upowszechnił się w Europie. Został przejęty przez wiele innych zgromadzeń, które dostosowały go do swojej własnej reguły.

W Polsce ożywioną działalność benedyktynów datuje się od połowy XI do około połowy XII stulecia¹¹. Duże znaczenie miał klasztor położony na wzgórzu nad Wisłą w Tyńcu (założony w połowie XI w.). Tynieckie ogrody wywarły olbrzymi wpływ na rozwój rolnictwa i ogrodnictwa na terenach Krakowa – zarówno na rozwój ogrodów klasztornych, jak i świeckich tego okresu.

b. Innym zakonem o znaczącym wpływie na rozwój klasztornej sztuki ogrodowej byli cystersi. Charakterystyczne dla nich było sytuowanie klasztorów na urodzajnych nizinach nad rzekami albo strumieniami. Woda to nieodłączny element tych założeń. Była ona wszechstronnie wykorzystywanymi do potrzeb gospodarczych zakonu – jako sadzawki rybne, kanały nawadniające, do napędu młynów. Klasztory cystersów powstawały zazwyczaj na uboczu, w miejscach odludnych. Zakładanie dużych ogrodów przy klasztorach zgodne było z zainteresowaniem zakonu pracą na roli i w lesie. Korzystne ku temu warunki stwarzało też ukształtowanie terenu obieranego na siedzibę.

Cystersi, zakon pochodzący z Francji, zaistnieli dopiero pod koniec XI w. Od drugiej połowy XII w. ich zakon szybko zaczął się rozwijać także w innych krajach. Najstarszym, a przy tym głównym ośrodkiem cystersów, było Cîteaux.

Ogólny układ założeń cystersów był podobny do klasztornych założeń benedyktynów. Przykład wzorcowy w tym przypadku stanowi klasztor w Clairvaux. Położony w dolinie rzecznej, osłonięty z trzech stron wzgórzami, otwarty był w kierunku zachodnim. Na szczególną uwagę zasługuje podobny do gaju sad z drogami spacerowymi. Dzięki usytuowaniu obok szpitala, umożliwiał on chorym zakonnikom spacer i wypoczynek. Dla tego założenia charakterystyczny jest kanał przeprowadzony przez środek ogrodów uprawowych, doprowadzony do sadzawek rybnych i do młyna. Innym interesującym elementem są liczne małe wirydarze (poza głównym, przy kościele), znajdujące się przy bibliotece czy domach gościnnych¹².

¹¹ *Ibidem.*

¹² *Ibidem.*

W Polsce jednym z najwcześniejszych był klasztor cystersów w Jędrzejowie (około 1140 r.). Połowa XII do końca XIII w. to okres nasilenia fundacji tego zgromadzenia w naszym kraju¹³. Przykładem charakterystycznym jest klasztor w Mogile pod Krakowem, posiadający wszystkie wspomniane wyżej cechy charakterystyczne dla założeń cysterskich, m.in. bogaty program urządzeń wodnych. Wraz z założeniem benedyktyńskim w Tyńcu, w sposób znaczący wpłynął on na rozwój ogrodów Krakowa.

c. Trzecim zakonem, który odegrał istotną rolę w formowaniu kanonu klasztornej przestrzeni ogrodowej, był zakon kartuzów. Układ przestrzenny założeń kształtował on w sposób zgoła odmienny od dwóch wyżej przedstawionych. Wynika to z faktu, że należał do grupy zakonów eremickich (gdzie do minimum ograniczano wzajemne kontaktowanie się członków zgromadzenia). Zakon kartuzów powstał na początku XII w. we Francji, w Wielkiej Kartuzji koło Grenoble. W Europie rozwinął się w XIV i XV stuleciu¹⁴.

Kartuzi nie posiadali żadnych charakterystycznych reguł dotyczących lokalizacji ich klasztorów. Mogły to być zarówno wzgórza, jak doliny, tereny wiejskie, przedmieścia. Znamienny jest za to dla nich charakterystyczny układ samego założenia klasztorowego, oparty na zespole pojedynczych domków mieszkalnych – pustelni, przeznaczonych dla poszczególnych zakonników. Ośrodek główny całego zespołu to położony pośrodku wielki prostokątny wirydarz. Zamknięty był on naokoło krytym krużgankiem, który łączył usytuowane szeregowo z trzech stron pustelnie. Z czwartej strony do wirydarza przylegał kościół, główny budynek klasztoru właściwego z małym wirydarzem wspólnym przy refektarzu, dom opata (z własnym ogrodem) oraz pozostałe budynki klasztorne. Na terenie wielkiego wirydarza znajdował się ogród ozdobny oraz cmentarz. Każda pustelnia posiadała własny mały ogródek kwiatowy, pielęgnowany przez mieszkającego tu zakonnika. W skład założenia wchodziły także zabudowania gospodarcze i ogrody użytkowe – warzywniki, sady, stawy rybne. Dobrym przykładem założenia tego typu może być klasztor w Clermont we Francji. W Polsce kartuzi posiadali niewiele klasztorów. Jednym z założeń,

¹³ *Ibidem.*

¹⁴ *Ibidem.*

charakteryzującym się wszystkimi typowymi elementami, jest obiekt w Kartuzach pod Gdańskiem (z 1381 r.).

Benedyktyni, cystersi i kartuzi sytuowali swe klasztory na terenach otwartych lub na przedmieściach miast. Dla pełnej charakterystyki tej epoki ważne wydaje się wspomnienie, iż w średniowieczu zaczęły powstawać zakony, które swe siedziby lokalizowały także w samych miastach. Ich działalność była bowiem szczególnie nastawiona na posługę bliźnim. Do zakonów tych należały dwa zgromadzenia żebracze: franciszkanie i dominikanie. Zgodnie ze swoją regułą nie posiadały własnych stałych dochodów, żyły wyłącznie z tego, co im ofiarowało społeczeństwo. Klasztory obydwu zakonów były sytuowane blisko murów miejskich, na obrzeżu zwartej zabudowy. Te właśnie dwa powody: zakaz posiadania majątku oraz lokalizacja powodowały, że tereny ogrodowe w obrębie klasztorów były raczej ograniczone. Znajdował się tam tylko kruzgankowy wirydarz z niewielkim, składającym się z kilku kwater ogródkiem użytkowo-ozdobnym¹⁵.

Do Polski, a konkretnie do Krakowa, zakony żebracze dotarły w XIII w. (dominikanie w 1222 r., franciszkanie w 1237 r.¹⁶). Krakowski ogród franciszkanów stanowi charakterystyczny przykład niewielkiego ogrodu klasztorowego, wielkość którego uzależniona została od wolnej przestrzeni pomiędzy otaczającą zabudową¹⁷.

Forma średniowiecznego ogrodu klasztorowego kształtowana była zatem przede wszystkim przez regułę danego zgromadzenia i rodzaj prowadzonej przez nie działalności. Na różne sposoby kreowania przestrzeni wpływała także konkretna lokalizacja klasztoru, przestrzeń, jaką dysponowano. Zróżnicowanie programu ogrodowego uzależnione było od wielkości samego obiektu. Elementy składowe ogrodu zawsze były takie same, choć różne mogło być ich rozmieszczenie. Istniały natomiast rygorystyczne zasady dokładnie określające wielkość założeń.

¹⁵ Franciszkanie do 1237 r. nie mieli w ogóle prawa do posiadania jakichkolwiek gruntów – zabraniała im tego reguła. Wyjątek stanowiła działka przy klasztorze, której nie wolno było wykorzystywać inaczej, jak tylko zakładając na niej ogród. Zob. D. Lichaczow, *Poezja...*, op. cit., s. 40).

¹⁶ Pierwszy ich klasztor rok wcześniej został założony we Wrocławiu.

¹⁷ L. Majdecki, *Historia...*, op. cit.

1.2 Renesans

Okres Odrodzenia przyniósł ze sobą nowe treści – przedmiotem zainteresowania stał się człowiek i wszystko, co z nim związane. Renesans zrywał z ideałami średniowiecza. Głosił powrót do tradycji i motywów klasycznego antyku, rozwijanego w nowym duchu. Z tego też powodu Kościoł, w tym i zakony, nieodwracalnie utraciły swe dotąd niemal nieograniczone na wszystkie dziedziny życia wpływy.

Epoka Odrodzenia to nowe prądy twórcze w architekturze, rzeźbie, malarstwie, a także sztuce ogrodowej¹⁸. Na pierwszy plan wysuwają się problemy dotyczące człowieka i jego otoczenia, a nie Boga, życia doczesnego, świeckiego, a nie – jak to dotąd miało miejsce – życia wiecznego, życia po śmierci.

Połowa XVI w. to na ziemiach polskich okres zahamowania budownictwa klasztornego, a nawet częściowej likwidacji niektórych klasztorów i zmniejszenia liczby zakonników¹⁹. Kościoły, klasztory nie są już dominującymi budowlami. Ich miejsce przejmują obiekty publiczne – ratusz i inne budowle świeckie: domy

¹⁸ Zmienia się moda w sztuce ogrodowej – bardzo silne są wpływy z Włoch, ośrodka nowej kultury. Regularne statyczne ogrody, zakładane na jednej płaszczyźnie, przemieniły się w dynamiczne układy z wykorzystaniem różnicy poziomu gruntów – ogrody tarasowe. Tarasy otwierały widok na poziomy dolne – zabezpieczające urwiska balustrady umożliwiały obserwację niżej położonych terenów. Temu samemu celowi służyły ogrodzenia podkreślające geometryczną prawidłowość ogrodu, bramy tworzące ramy dla nagle ukazujących się widoków, stosunkowo wąskie aleje, którymi wytyczano nieruchomą granicę perspektywy. Coraz większą rolę zaczyna odgrywać woda – zwłaszcza fontanny, wodotryski, kaskady. Stanowi ona ważny i widoczny element założenia. Geometryczne kompozycje z symetrycznymi kwaterami i alejami wzorowane są na ogrodach starożytnego Rzymu. Zamiast jednorocznych ziół coraz częściej pojawiają się partery z bukszpanu. Liczne są także budowle ogrodowe, schody, podesty. Pojawiają się rzeźby antyczne, które pełnią nie tylko rolę formalnej ozdoby, lecz przede wszystkim tworzą perspektywę historyczną, niezmiernie ważną dla epoki odrodzenia. W kompozycji ogrodów wyraźnie akcentuje się środek oraz sprzężenie osi głównej z budynkiem. Ogród jest częścią składową budowli, wszystkie jego detale muszą więc być podporządkowane określone stylowi. Istotną częścią składową ogrodu był także sąsiadujący z nim teren. Powiązania widokowe ogrodu z otaczającym krajobrazem (tworzono specjalne punkty widokowe), więź z otwartą przestrzenią to kluczowe założenie kompozycji. W Polsce założenia ogrodowe są skromniejsze, także ze względu na brak tak urozmaiconej, rozrzeźbionej powierzchni terenu jak we Włoszech. Elementów zdobniczych jest zdecydowanie mniej.

¹⁹ L. Majdecki, *Historia...*, op. cit.

mieszczańskie, wiejskie siedziby letnie, rezydencje, pałace, wille połączone z ogrodami²⁰. W dobie renesansu w klasztornej sztuce ogrodowej można zaobserwować kilka zjawisk. Po pierwsze: powstają ogrody towarzyszące klasztorom, w których mnisi prowadzą działalność edukacyjną. Takim zakonem są jezuita²¹, którzy przy swych klasztorach zakładają szkoły, tzw. kolegia. Jezuita osiadają w większych miastach. W 1596 r. pojawiają się w Krakowie. Ich założenia charakteryzuje rozwinięty program szkolny, gdzie elementem, który pojawia się zawsze, jest krużgankowy wirydarz oraz kwaterowy ogród użytkowy, otoczony wysokim murem. W tym właśnie ogrodzie wytyczano aleje spacerowe. Obrzeża kwater na planie kwadratu lub prostokąta obsadzano drzewami lub strzyżonym żywopłotem, tworząc w ten sposób przyjemne miejsce do wędrówek. Pośrodku kwater znajdowały się rabaty z kwiatami, ziołami, warzywami, drzewkami owocowymi, sadzawkami.

Kolejnym zjawiskiem charakterystycznym dla klasztornych ogrodów tej epoki jest ich powstawanie w powiązaniu z fortyfikacjami. Budynki klasztorne były bowiem, ze względu na liczne wojny, często fortyfikowane. Można w tym przypadku wyróżnić dwa typy ogrodów: wewnątrz fortyfikacji i na zewnątrz murów obronnych. Przykładem pierwszego jest klasztor benedyktynek w Jarosławiu czy benedyktyńów w Leżajsku. Wbrew pozorom ogrody wewnątrz fortyfikacji posiadały czasami dość dużą powierzchnię, nawet 5 ha. Ogrody na zewnątrz fortyfikacji, z braku ograniczeń, jakimi były mury, mogły zajmować bardzo duży obszar albo nawet tworzyć całe kompleksy przestrzenno-ogrodowe. Przykładem założenia tego typu jest klasztor karmelitów bosych w Wiśniczu²².

Innym zjawiskiem charakterystycznym dla ogrodowej sztuki klasztornej renesansu jest tworzenie coraz to okazalszych ogrodów należących do opactw – niekiedy o formie monumentalnych założeń. Rozbudowywane stare domy lub nowo wznoszone pałace z bogatymi renesansowymi ogrodami (z alejami bukowymi i grabowymi, fontannami, kaskadami, grotami, tarasami) sytuowano przy potężnych i bogatych opactwach, jak założenia w Kadynach, Sulejowie, Mogile,

²⁰ J. Pokorski, A. Siwiec, *Kształtowanie terenów zieleni*, Warszawa 1998.

²¹ Nowo przybyły zakon, który pojawił się na fali ruchów reformatorskich w drugiej połowie XVI w. Do Polski jezuita dotarli w 1564 r.

²² W skład założenia, oprócz ogrodu o charakterze typowo ozdobnym i użytkowym, wchodziły dwa zwierzyńce. Zob. L. Majdecki, *Historia...*, op. cit., s. 186.

Wąchocku czy Koprzywnicy²³. Podsumowując tę epokę, należałoby dodać, że dekoracyjne ogrody renesansowe należące do klasztorów w znacznej mierze rozwinęły się na planie kwadratowych i prostokątnych kwater średniowiecznych ogrodów użytkowych. Ogrody średniowieczne były swoistą kanwą, szkieletem, który w renesansie był upiękaszony i dopracowany. W przypadku ogrodów klasztornych cały czas widoczny jest ich związek z pełnioną przez nie funkcją użytkową.

1.3 Barok

Barok to epoka specyficzna. Epoka przepychu i zbytku. I choć wydawać się to może dziwne, świeckie słabości znalazły swe odbicie także w klasztornej sztuce ogrodowej²⁴. Dotyczyło to zarówno olbrzymich założeń, które w niczym

²³ *Ibidem.*

²⁴ Barok to epoka, która wprowadziła do architektury monumentalne i dynamiczne formy, przy jednoczesnym zachowaniu symetrii budowli. Powszechnie stosowane przesadne zdobnictwo miało być wyrazem przepychu i bogactwa i podkreślać gust i erudycję właścicieli. Ogrody ukazywały to, co cudowne i zaskakujące, zaciekawiły i wprawiały w zachwyt. Założenia ogrodowe charakteryzowały się dużą skalą, powiązaniem z otaczającym krajobrazem i przyporządkowaniem ogólnej kompozycji zasadom architektury. Poszczególne elementy ogrodu posiadały swe architektoniczne odpowiedniki, np. salon, gabinet. Ogród i park były więc nie tylko przedłużeniem pałacu, ale i jego analogią. Kontrast – jako walor plastyczny – to jedna z zasad, którą kierowano się przy aranżowaniu ogrodowych przestrzeni. Nieobce były też efekty malarskie, jak gra światła i cienia, odbicia w wodzie. Ważny element założeń ogrodowych stanowiły kanały i baseny wodne, które często wyznaczały oś główną symetrii. Szeroko stosowano elementy architektoniczne, jak mury, balustrady, ściany oporowe, schody, tarasy, grotty, pawilony, belwedery, oranżerie. Cechę charakterystyczną sztuki ogrodowej baroku stanowi olbrzymia liczba wodotrysków, figur alegorycznych, rzeźb nimf, satyrów, bogów i bogiń, urn, a także bogactwo ornamentu. Kiedy utrzymanie ogrodów w całym ich przepychu stawało się dla właścicieli zbyt kosztowne, zamieniano rośliny i kwiaty na kolorowe kamyki i cegłę, układając je w kwietny wzór i wysypując nimi ścieżki. Barokowa skłonność do żartu wymagała, by krzewy i drzewa przybierały kształty posągów, a rzeźby w ogrodzie stapiały się z roślinnością, nie wyróżniając się na jej tle, stąd pojawił się specyficzny sposób formowania i strzyżenia roślin, nadawania im form rzeźbiarskich i architektonicznych, w celu uzyskania oryginalnych efektów dekoracyjnych. Pojawiają się także liczne „żarty” w postaci sztuk wodnych, mylnych obrazów perspektywicznych, które stwarzały iluzję odsłaniającego się widoku albo przedłużenia alei, fałszywe budowle. Barok był pierwszym ze stylów, który doprowadził pasję ogrodniczą do granic rozsądku, a wydatki na utrzymanie pałacowych ogrodów niemal zrównał z wydatkami, jakie ponoszono na budowę samego pałacu.

nie ustępowały ogrodom świeckim, jak też drobnych elementów zdobniczych, o motywach typowych dla epoki, które można było odnaleźć w skromniejszych ogródkach klasztornych.

Barokowe cechy zespołów klasztornych, charakterystyczne dla ówczynie panującej mody, najwyraźniej widoczne są w nowych fundacjach różnych zakonów. Liczne były także rozwiązania przejściowe, częściowo jeszcze renesansowe. Wiele ogrodów starszych zostało przebudowanych w nowym stylu. Było to działanie typowe, ponieważ ogrody barokowe w większości nie były zakładane od podstaw, lecz urządzano je na miejscu dawniejszych. Cechy baroku w naturalny sposób ulegały w nich przemieszeniu z cechami renesansu.

Charakterystyczny dla barokowych ogrodów klasztornych był układ osiowo-symetryczny, obejmujący całe założenie klasztorne. Wpływ baroku to także urządzenie przy budynkach klasztornych ozdobnych parterów ogrodowych, wprowadzanie nowych motywów zdobniczych do tradycyjnych rozwiązań kwaterowych i wirydarzy klasztornych. Zakładane coraz to bardziej okazałe ogrody opackie upodabniają się do rezydencji świeckich, na przykład w Lubiążu albo w Oliwie. Pojawiają się tam typowe dla barokowej sztuki ogrodowej elementy, takie jak: szpalery, bindaże, altany, oranżerie oraz inne pawilony, często o wymyślnych kształtach. Powszechnie stosuje się obramowania z niskiego żywopłotu i alegoryczne rzeźby²⁵.

Wspomniana osiowość i symetria widoczna jest zarówno w klasztorach cenobijnych, jak i eremickich. Dobrym przykładem pierwszego typu klasztorów może być założenie karmelitów bosych w Czernej. Założony na planie kwadratu klasztor posiadał cztery symetryczne wirydarze wewnętrzne, otoczone warzywnikami i sadami, kościół zaś znajdował się pośrodku założenia. Dla drugiego typu klasztorów reprezentatywny jest klasztor kamedułów w Srebrnej Górze pod Krakowem (Bielany). Wzdłuż osi głównej umieszczono tu kolejno drogę dojazdową, bramę klasztorną, dziedziniec, cztery rzędy pustelni, furtę wprowadzającą do ogrodu użytkowego, otaczającego klasztor²⁶.

Wiek XVII i XVIII to przy całym tym przepychu i splendorze czas, kiedy w Polsce nastąpił silny rozwój zakonów żebraczych, a także nowego typu zakonów

²⁵ L. Majdecki, *Historia...*, op. cit.

²⁶ *Ibidem*.

– o wyspecjalizowanych funkcjach szkolno-duszpasterskich i szpitalniczych (jezuici, pijarzy oraz bonifratry). Pojawia się także eremicki zakon kamedułów.

Dla tematu opracowania ważne wydaje się podkreślenie, że zakon bonifratrów, który pojawił się w Polsce na początku XVII w., osiadając w większych miastach, był zakonem prowadzącym szpitale. Jego ogrody były więc przeznaczone także do użytku chorych. Najwięcej placówek bonifratrów ze szpitalami i ogrodami dla chorych, powstało właśnie w wieku XVII²⁷.

Mówiąc o epoce baroku, warto także wspomnieć o nowym rodzaju założeń przestrzenno-ogrodowych, łączonych głównie z klasztorami. Są to poświęcone kultowi Męki Pańskiej kalwarie. Sytuowano je w miejscach otwartych, zazwyczaj na terenie pagórkowatym. Wolno stojące kaplice umieszczane były wzdłuż alei albo drogi. Rozróżnia się dwa typy przestrzenne kalwarii. Pierwszy to typ rozproszony, z kaplicami o zróżnicowanej formie architektonicznej, drugi – zwarty, z kaplicami architektonicznie jednorodnymi²⁸.

W podsumowaniu informacji o sztuce tej epoki nie może zabraknąć wyraźnego stwierdzenia, iż w znacznej mierze był to okres swoistej rywalizacji przepychu ogrodów duchowieństwa z ogrodami świeckimi. Taka konkurencja mogła być możliwa tylko dzięki silnej pozycji kościelnych dostojników i ich materialnemu bogactwu. Należy tu podkreślić fakt, iż barokowe ogrody klasztorne często dalekie były od wzorcowych ogrodów średniowiecznych. Nie posiadały już owej prostoty. Forma zaczęła przerastać treść.

1.4 Epoki kolejne, aż po dzień dzisiejszy

Na skutek licznych przemian politycznych i społecznych zachodzących w ówczesnym świecie wpływy duchowieństwa zaczynają maleć. W efekcie znajdzie to swój wyraz także w sztuce – w tym ogrodowej. Można zaryzykować stwierdzenie, że okres baroku w spektakularny sposób zakończył czasy świetności sztuki ogrodów klasztornych. Postępująca sekularyzacja życia społecznego spowodowała, że udział duchowieństwa staje się coraz mniej widoczny. Jego znaczenie

²⁷ *Ibidem.*

²⁸ *Ibidem.*

słabnie. Klasztory nigdy już nie odzyskają na tyle silnej pozycji, aby dyktować modę w sztuce ogrodowej.

Następne epoki nie wpłynęły na sztukę ogrodów klasztornych w sposób na tyle znaczący, aby można było to wyraźnie wyróżnić. Niewątpliwie kolejne style odnajdowały odzwierciedlenie w drobnych elementach ogrodowych albo aranżacjach przestrzennych poszczególnych założeń. Były to jednak rozwiązania o charakterze indywidualnym. Ze względu na specyficzne przeznaczenie i rodzaj użytkowników ogrody klasztorne przeważnie nawiązywały do form i zasad ustalonych już wcześniej. Średniowiecze, renesans, barok były epokami, w których – jak wcześniej wspomniano – sztuka sakralna była w pełni rozkwitu.

O braku jednego konkretnego stylu można mówić także w odniesieniu do ogrodów istniejących obecnie. Dotyczy to zarówno ogrodów zabytkowych, znajdujących się przy historycznych obiektach klasztornych, jak i ogrodów nowo powstających. Ogrody starych, historycznych założeń klasztornych w różnym stopniu zachowały pierwotny charakter. Kolejne wojny przetaczające się przez nasz kraj, a w znacznej mierze także sytuacja w Polsce powojennej, odcisnęły swoje piętno. Wiele z nich jest zaniedbanych i wymaga rewaloryzacji. W przypadku założeń nowo powstających tylko nieliczne respektują zasady klasycznej sztuki ogrodowej. Kształtowanie przestrzeni wewnątrz, jak i na zewnątrz klasztoru, zależy od wiedzy i indywidualnego wycucia artystycznego przełożonych danego zgromadzenia, a także pozostałych zakonników. Bardzo często o kształcie ogrodu decydują finanse.

Charakteryzując współcześnie napotykaną założenia klasztorne w Polsce, należy podkreślić ich dużą różnorodność. Niekiedy można odnieść wrażenie chaosu panującego w tej dziedzinie. Budujące wydają się natomiast pewne tendencje, jakie ostatnio, ze względu na przemiany gospodarcze zachodzące w naszym kraju, można zaobserwować. Odżywa zainteresowanie „korzeniami”, historią, tradycją. Można więc mieć nadzieję, że w przypadku założeń klasztornych poszukiwania własnej tożsamości pójdą w odpowiednim kierunku.

2. Wykorzystanie symboliki chrześcijańskiej w sztuce ogrodowej

Człowiek od początku swojego istnienia starał się żyć w harmonii z otaczającym go światem – świat przyrody był dla niego przybytkiem świętości. Jako dzieło Boga przyroda sama w sobie posiadała pierwiastek boskości. Uczyła i dawała przykład idealnego życia. W tak pojmowanym świecie każda rzecz, oprócz swego znaczenia dosłownego, posiadała sens głębszy, symboliczny. Nie sposób było więc odczytać świata, zrozumieć go w pełni, bez znajomości owego „kodu”.

W kulturze i wierze chrześcijańskiej taki język symboli stworzyła epoka średniowiecza. W sztuce ogrodowej dotyczył on nie tylko roślin, ale także pojęć, figur, kształtów, kolorów. Kanon ten obowiązywać będzie przez następne stulecia – zarówno w samej klasztornej sztuce ogrodowej, jak i w całej sztuce sakralnej.

Język symboli chrześcijańskich istnieje do dziś. Zawężił się jedynie krąg osób, które są w stanie go zrozumieć. Z czasem zawężeniu uległa też skala, na jaką jest on stosowany.

2.1 Symbolika w sztuce ogrodów klasztornych średniowiecza

Ogrody stanowiły ważny element średniowiecznej wyobraźni. Rządziły nimi różne, lecz splecione ze sobą tendencje: ucieczki od rzeczywistego świata, który zniknął za maską symbolu, i jednocześnie oczarowania światem jako kreacją Boga i Jego darem dla człowieka. Ogród klasztorny był traktowany jako miejsce czytania księgi świata, z której wyciągało się dla siebie pożytek i naukę. Założenia klasztorного ogrodu osnute były przede wszystkim na symbolicznych wątkach raju i Maryjnego ogrodu różanego. Stawał się on materią literackich alegorii. Geometryczne formy nadawały mu charakter ideogramu – czegoś więcej niż tylko to, co widać. Dlatego też praca w ogrodzie klasztornym była dla średniowiecznego mnicha jednocześnie pracą w ogrodzie rajskim. W tym ogrodzie, w którym kiedyś, po życiu ziemskim, będzie mógł się znaleźć²⁹.

²⁹ *Ogród – forma, symbol...*, op. cit.

2.1.1 Ogród klasztorny jako raj. Symbolika jego formy ogólnej

W średniowieczu ogród często przyrównywano do raju. Według matki Herady z Landsbergu, przełożonej klasztoru Świętej Otylii w Alzacji, która napisała dla swoich zakonnic słynny zbiór wierszy religijnych *Hortus deliciarum*, ziemski raj to dusza chrześcijanina, czyste sumienie, Kościół nawadniany przez cztery rzeki Ewangelii, Niebieskie Jeruzalem i wirydarz³⁰. „Idealnym ogrodem na średniowiecznym Zachodzie był najpierw *hortus conclusus*, teren ogrodzony, chociaż biblijny ziemski raj był zapewne otwarty na cały Eden”.³¹ To zamknięcie opiera się na długo obowiązującym tłumaczeniu *Pieśni nad pieśniami* (4, 12): „Ogrodem zamkniętym jesteś siostrzo ma, oblubienico, ogrodem zamkniętym, źródłem zapieczętowanym”. Podobnie działała na wyobraźnię opowieść o wygnaniu z raju Adama i Ewy, które ukazywano zazwyczaj jako wypędzenie ich poza obręb rajskiego ogrodu (Rdz. 3, 24): „Bóg postawił przed ogrodem Eden cherubów i połyskujące ostrze miecza”. Dlatego odtąd, jeśli miało na ziemi pozostać jakieś miejsce spokojne i szczęśliwe, to musiało być ono oddzielone od reszty świata, który był nieszczęśliwy i grzeszny³². Stąd wszystkie „rajskie ogrody” posiadały wysokie ogrodzenie. Pojęcie ogrodu kojarzyło się bowiem z bezpieczeństwem, oddaleniem od grzechu³³. Święty Bernard mówił: „Wirydarz jest rajem, obszarem chronionym przez szaniec dyscypliny, w którym mieści się mnogość cennych skarbów”³⁴.

Ogrodem-rajem nazywano nieraz cały klasztor, jak to miało miejsce na terenie Rosji. Symbolicznym ogrodzeniem raju były tam mury monasteru. Stąd też nie tylko sam ogród, ale i cały kompleks zakonny był symbolem. Mury monasteru pełniły nie tylko funkcje obronne, ale i symbolizowały rajskie odizolowanie. W klasztorach zachodnioeuropejskich ogrody ozdobne urządzano w obrębie budynków klasztornych, w tzw. klaustrum, co stanowiło pozostałość po rzymskich atriach³⁵.

³⁰ J. Delumeau, *Historia raju*, Warszawa 1996, s. 115.

³¹ *Ibidem*.

³² *Ibidem*.

³³ D. Lichaczow, *Poezja...*, op. cit.

³⁴ *Ibidem*, s. 116.

³⁵ D. Lichaczow, *Poezja...*, op. cit.

W ogrodach rosły nie tylko rośliny ozdobne, ale i owocowe. Na przykład klasztory prawosławne wypełniały drzewa owocowe, „rajskie drzewa” – jabłonie, posadzone wszędzie, bez konkretnego podziału. Tworzyły w ten sposób iluzję niebiańskiego sadu o drzewach rodzących owoce zbawienia³⁶. Raj był miejscem, które nie wymaga pracy, gdzie wszystkiego jest pod dostatkiem, gdzie śpiewają ptaki i rosną kwiaty, które oprócz tego, że zdołają, wydzielają jeszcze piękną woń. Raj, „ogród obfitości”, to nie tylko rozkosz dla wzroku, ale i dla ucha (śpiew ptaków, gra na instrumencie), dla zmysłu smaku (rzadkie owoce) i powonienia (kwiaty wydające słodkie zapachy), rozumu i szlachetnych emocji³⁷.

Klasztorny wirydarz przeznaczony był do cielesnych i duchowych rekreacji zakonników. Nawet pozbawiony roślin nosił symboliczne znaczenie niebieskiego raju, do którego prowadzi droga kontemplacji³⁸. Symbolika kwadratu, cyfry cztery (rzeki rajske, ewangeliści, cnoty kardynalne), a także znajdujące się tam często fontanny, sprzyjały rozumieniu i przeżywaniu tych treści³⁹. Ogród – schronienie od niepokojów, nieszczęść i grzechów świata – był miejscem, gdzie w zupełnej wolności można być blisko Boga.

Klasztory podjęły starożytną tradycję ogrodowych dziedzińców gimnazjów. W cienistych korytarzach krużganków wokół świetlistej, centralnej przestrzeni wspólnota zakonna oddawała się sprawom wewnętrznym – ćwiczeniom umysłu i ciała. Ten koncept obyczajowo-architektoniczny, zaczerpnięty z antyku, został w klasztorach ukształtowany na nowo i przekazany później średniowiecznym uniwersytetom⁴⁰.

Klasztorne ogrody, miejsca medytacji, potrzebne były zakonnikom do uprawy ziół leczniczych⁴¹, gdyż pojęcia „pożyteczność”, „piękno”, „morał” były

³⁶ *Ogród – forma, symbol...*, op. cit.

³⁷ Ten niebiański porządek był próbą sprostania przywożonym przez krzyżowców opowieściom o arabskich pałacach. Zob. *Ogród – forma, symbol...*, op. cit. Ogrody – ziemskie „raje” islamu przejęły z kolei tę tradycję za pośrednictwem cywilizacji grecko-rzymskiej od Persów. Zob. J. Delumeau, *Historia...*, op. cit.

³⁸ *Ogród – forma, symbol...*, op. cit.

³⁹ Zob. J. Delumeau, *Historia...*, op. cit.

⁴⁰ *Ogród – forma, symbol...*, op. cit.

⁴¹ *Ibidem*.

wtedy często jednym i tym samym⁴². Książki ogrodnicze długo poświęcone były jedynie uprawie roślin użytkowych, gdyż wszystkie rośliny sadzone w średniowiecznych ogrodach znajdowały swe praktyczne zastosowanie⁴³. Z wszystkich można było otrzymać korzyści, gdyż Bóg stworzył przyrodę przyjazną człowiekowi. *Herbularius* – ogród ziołowy, był podstawą średniowiecznej medycyny. Miejscem badań botanicznych, aklimatyzacji roślin i uczonych dysput⁴⁴.

2.1.2 Symbolika poszczególnych elementów średniowiecznego ogrodu klasztornego.

W ornamentyce ogrodu klasztornego najmniejszy detal posiadał swe symboliczne znaczenie. Przypominał zakonnikom o zasadach boskiej sztuki budowlanej i o cnotach chrześcijańskich⁴⁵. Ogród klasztorny ze swymi czterema bokami kwadratu i z fontanną pośrodku sugerował pewien wzorzec kosmiczny. Często uważano go za diagram Raju, do którego mnisi dochodzili przez kontemplację⁴⁶.

Budowana pośrodku wielu klasztornych założeń studnia spełniała funkcje użytkowe, ale też przypominała zakonnikom o rzece, która wypływała z Edenu, „aby nawadniać ów ogród, i stamtąd się rozdzielała, dając początek czterem rzekom” (Rdz. 2, 10)⁴⁷. Woda to symbol oczyszczenia, bez niej nie można wyobrazić sobie życia. Jest substancją, z której powstają wszystkie formy bytu i do której powracają w chwili swego rozkładu. Zmywa wszystko to, co czyni nieczystym przed Bogiem. W sztuce pojawia się jako motyw źródła życia, do którego

⁴² D. Lichaczow, *Poezja...*, op. cit.

⁴³ Pojawiały się dzieła botaniczno-medyczne, np. *Glastonbury Leechdom* (powstałe między 960 a 980 r.), które opisywały rośliny, jakie powinny znaleźć się w ówczesnym ogrodzie ziołowym. Zob. *Ogród – forma, symbol...*, op. cit. Szczególne znaczenie przypisywano ziołom aromatycznym, po części dlatego, że ówczesne zamki i miasta, ze względu na swój zły stan sanitarny, były siedliskiem przykrych zapachów. Zob. D. Lichaczow, *Poezja...*, op. cit.

⁴⁴ Ogrody botaniczne były już zakładane przez Arabów. Na przykład sultanski ogród botaniczny założony pod Toledo – przejęty później i prowadzony przez chrześcijan – dał początek tamtejszemu uniwersytetowi, który zasłynął w epoce renesansu.

⁴⁵ D. Lichaczow, *Poezja...*, op. cit.

⁴⁶ J. Delumeau, *Historia...*, op. cit.

⁴⁷ *Ibidem*, s. 116.

przychodzą zarówno ludzie, jak i zwierzęta, aby gasić pragnienie⁴⁸. Swą niebiańską wodą źródło ożywia wszystkich strudzonych i obarczonych brzemieniem. Biskup Wilhelm Durand w *Rationale divinatorum officiorum* pisał: „Ogród [klasztorny] obsadzony drzewami i ziołami ma bardzo dużo zalet: studnia z bieżącą wodą, obfitość darów, które gaszą pragnienie na tym łez padole, a w przyszłym życiu gasić będą jego płomienie”⁴⁹.

Rosnące w wirydarzu drzewo było symbolem życia, zmartwychwstania, wiosny. Łączyło niebo z ziemią. Zakorzenie głęboko w ziemi, wyrasta ponad wszystkie inne istoty żywe – drzewo świata⁵⁰. Było centrum i podporą wszechświata⁵¹. Drzewo to także odniesienie do drzewa poznania dobra i zła, rosnącego pośrodku raju, oraz drzewa krzyża, o którym w średniowieczu krążyły liczne legendy⁵². Nawet organizatorzy średniowiecznych misterii opisując dekoracje, udzielali wskazówek, że na środku sceny musi się znaleźć „najwspanialsze ze wszystkich drzewo życia”⁵³.

Różne rośliny miały swe drugie ukryte znaczenie, gdyż jako symbole i przenośnie były stosowane w Biblii. W metaforze nowotestamentowej rośliny wiążą się ze wzrostem wewnętrznym i są symbolem pogłębiającego się życia⁵⁴. „Włączenie ziół i kwiatów do sztuki pełnego i późnego średniowiecza wiąże się z symbolicznym obrazem świata tej epoki, w którym wszelkie ziemskie rzeczy i zdarzenia interpretowane są jako prefiguracja (*praefiguratio*) i podobieństwo (*similitudo*)”⁵⁵.

W średniowiecznej symbolice pojęcie *hortus conclusus*, czyli „ogrodu zamkniętego”, ma znaczenie podwójne. Oznacza raj utożsamiany z wieczną wiosną, szczęściem, obfitością, bezgrzesznym stanem ludzkości, a także Bogurodnicę

⁴⁸ O. D. Forstner, *Świat symboliki chrześcijańskiej*, Warszawa 1990.

⁴⁹ J. Delumeau, *Historia...*, op. cit., s. 116.

⁵⁰ M. Lurker, *Słownik obrazów i symboli biblijnych*, Warszawa 1989.

⁵¹ E. Mircea, *Traktat o historii religii*, Warszawa 1966.

⁵² Prawdziwe drzewo krzyża wskrzesza zmarłych. Anioł dał synowi Adama – Setowi – ziarna owocu z rajskiego drzewa życia. Kiedyś wyrośnie z nich drzewo, z którego zostanie zrobiony dla Chrystusa krzyż. Zob. E. Mircea, *Traktat o historii...*, op. cit.

⁵³ J. Delumeau, *Historia...*, op. cit., s. 116.

⁵⁴ M. Lurker, *Słownik obrazów...*, op. cit.

⁵⁵ M. Lurker, *Przesłanie symboli w mitach, kulturach i religiach*, Kraków 1994, s. 234.

(niepokalane poczęcie)⁵⁶. „Ogródek rajski nawiązuje do *hortus conclusus* z *Pieśni nad pieśniami* (4,12), zamkniętego ogrodu, do którego wstęp miał tylko Bóg. Jako miejsce zapewniające odosobnienie, bezpieczeństwo i nietykalność stał się symbolem Marii Dziewicy i jej niepokalanego poczęcia (...). Sama Maria nazywana jest rajskim ogródkiem”.⁵⁷ *Hortus conclusus* związany jest więc z symboliką maryjną. Święty Hieronim pisał i licznie się potem na niego powoływano, iż *hortus conclusus* „to wierny obraz Marii, matki i dziewicy”. Tak powstały liczne przedstawienia Marii w „zamkniętym ogrodzie”, niosącej bądź adorującej Boskie dziecko. *Hortus conclusus* służył także za tło scen zwiastowania. Często znajdowała się tam studnia albo fontanna – symbole wiecznego żywota⁵⁸. Czasami towarzyszem Matki Bożej był jednorożec, który symbolizował czystość, później zaś Chrystusa i Krzyż, a także gołębica Ducha Świętego. W scenach polowania jednorożec ścigany przez łowcę – Archanioła Gabriela – chronił się do „ogrodu zamkniętego” – Marii⁵⁹.

Ponieważ ziemski raj tonął w kwiatach, symbolizm maryjny również związany był z kwiatami. Książ Adam z Perseigne w pieśni na cześć Marii pisał: „Mario, tyś zamkniętym ogrodem, gdzie bieli się lilia przeczysta w swym dziewictwie, gdzie woń roztacza niezniszczalny fiołek pokory, gdzie czerwienieje róża niewyczerpanego miłosierdzia”⁶⁰.

W ogrodach klasztornych Zachodu zawsze sadzono róże, które dla katolików są zawsze wiązane z Matką Boską. Róża jako symbol Bogarodzicy zrodziła się w epoce wypraw krzyżowych, kiedy powracający ze Wschodu rycerze przywozili ze sobą szczepki róż. Ponieważ Rosja nie brała udziału w wyprawach krzyżowych, w rosyjskich ogrodach aż do XVI w. nie było tych kwiatów. Sadzono tam wyłącznie dziką różę, czyli głóg. W dawnej Rosji symbolem Bogarodzicy była biała lilia⁶¹. W *Pieśni nad pieśniami* (2,2) oblubieniec nazywa swoją wybrankę „lilią pośród cierni”. Lilia, kwiat maryjny, porównywana była też przez Grzegorza

⁵⁶ D. Lichaczow, *Poezja...*, op. cit.

⁵⁷ M. Lurker, *Przesłanie symboli...*, op. cit., s. 236.

⁵⁸ J. Delumeau, *Historia...*, op. cit.

⁵⁹ *Ogród – forma, symbol...*, op. cit.

⁶⁰ J. Delumeau, *Historia...*, op. cit.

⁶¹ D. Lichaczow, *Poezja...*, op. cit.

I Wielkiego do człowieka, który „dąży do niebiańskiego piękna, zachowując lśniącą biel czystości na duszy i umacnia bliźniego wonią dobrego przykładu”⁶².

W sztuce średniowiecznej liczne są więc przedstawienia Matki Bożej w ogrodzie różanym (z białymi oraz czerwonymi różami, które zwiastują późniejszą Pasję) – motyw gaju różanego. Według świętego Ambrożego róże w ziemskim raju nie miały kolców. Róża bez kolców symbolizowała życie bez grzechu, dlatego Maria była porównywana do takiej właśnie róży i ukazywano ją wśród róż⁶³. W hymnach łacińskich Matka Boska wychwalana jest jako *rosa speciosa* (róża wspaniała), a w Litanii Loretańskiej – jako *rosa mystica* (róża mistyczna)⁶⁴.

W rajskim ogrodzie pojawiają się również białe róże (czystość i dziewiczość), czerwone róże (miłość doskonała i nawiązanie do męki Chrystusa), fiołek (pokora; wyznawcy wiary chrześcijańskiej to fiołki w ogrodzie Boga), konwalia (aluzja do ukrzyżowania, a także zbawienie świata, czyli Zbawiciel, Boski lekarz), orlik (symbol Marii, Ducha Świętego lub jego siedmiu darów), malwa (przebaczenie i jego uzyskanie za pośrednictwem Marii), irys (przymierze Boga z ludźmi, pojednanie). Kwiaty są określane jako „gwiazdy na niebiańskiej łące”. Czasami posiadają one kilka znaczeń symbolicznych, które mogą występować jednocześnie⁶⁵. Ponadto symbolika roślin i ich właściwości lecznicze bardzo często się ząbebiały – na przykład roślina będąca symbolem serca, służyła jako środek leczący choroby serca, roślina symbolizująca zdrowie, miała umacniać człowieka na zdrowiu itp.⁶⁶

W ogrodach z pietyzmem oddawano się hodowli ozdobnych kwiatów i krzewów, a szczególnie przywiezionych przez krzyżowców z Bliskiego Wschodu róż – stąd nazwa „ogród różany”⁶⁷.

Poczynając od XIV w., przyroda coraz częściej pojawiała się w malarstwie zachodnioeuropejskim⁶⁸. Rajskie rośliny rozmnożyły się w dziełach sztuki, pre-

⁶² M. Lurker, M. Lurker, *Przesłanie symboli...*, op. cit., s. 234.

⁶³ J. Delumeau, *Historia...*, op. cit.

⁶⁴ M. Lurker, *Przesłanie symboli...*, op. cit.

⁶⁵ *Ibidem*.

⁶⁶ D. Lichaczow, *Poezja...*, op. cit.

⁶⁷ *Ibidem*.

⁶⁸ Choć motyw raju jako kwitnącego ogrodu był bardzo lubiany już w malarstwie późnego gotyku i wczesnego renesansu. Zob. M. Lurker, *Przesłanie symboli...*, op. cit.

zentując kod zrozumiały dla widzów, a przynajmniej tych bardziej oświeconych. Na przykład jabłko i ogórek to symbole zła. Przeciwstawia się im winne grono i czereśnie – symbole Męki Pańskiej. Drzewo pomarańczowe z Ogrodu Hesperyd chrystianizuje się i staje drzewem z ziemskiego raju, bo nie traci liści i daje owoce w zimie. Poziomka to szczęście w rajskim ogrodzie, goździk – niegdyś kwiat bogów i symbol miłości świeckiej – przeszedł do grupy kwiatów maryjnych, a także symbolizował ukrzyżowanie. Stokrotka – symbol wiosny – stał się w malarstwie religijnym symbolem niewinności Chrystusa⁶⁹.

Przykładów symbolicznych znaczeń poszczególnych elementów w sztuce średniowiecznych ogrodów klasztornych można odnaleźć mnóstwo. Jak widać, sztuki tej nie sposób odczytywać bez znajomości symboliki chrześcijańskiej. Dopiero bowiem poznanie ukrytych za symbolami treści, daje jej pełny i prawdziwy obraz. Obraz silnych związków z wiarą i religią chrześcijańską, a także wyobrażeniami na jej temat. Ogród klasztorny był więc miejscem o szczególnej wymowie.

2.2 Symbolika w sztuce ogrodów klasztornych renesansu

W odróżnieniu od średniowiecznych, symbolika ogrodów renesansowych zwracała się głównie ku tematyce świeckiej. Nastąpiła daleko posunięta sekularyzacja symboliczno-alegorycznego systemu w sztuce ogrodowej, chociaż utrzymywało się jeszcze wyobrażenie o ogrodzie jako o ziemskim raju. Świeckie tendencje szły w parze z historyczną świadomością i dążeniem do wykrycia związków z antykiem oraz z historycznymi wydarzeniami z przeszłości. Ponowny zwrot ku antykowi, rozszerzenie związków z architekturą w oparciu o nowe założenia – oto kolejne cechy charakteryzujące ogrody renesansu.

Jeden z najistotniejszych aspektów ogrodów antycznych, do którego powrócono w epoce renesansu, polegał na łączeniu ich z placówkami naukowymi i dydaktycznymi. W okresie renesansu odżyło zainteresowanie Akademią Platona.

Inicjatywa wystroju przepysznych ogrodów tej epoki wychodziła głównie od ludzi wykształconych. Pragnęli oni wskrzesić kunszt antycznych ogrodów Grecji

⁶⁹ J. Delumeau, *Historia...*, op. cit.

i Rzymu. Nowy styl ogrodowy w znacznym stopniu zapoczątkowała przebudowa ogrodów papieskich, zaprojektowanych przez włoskiego architekta Donata Bramantego dla Juliusza III.

Nowością wprowadzoną przez odrodzenie stał się ogród otwarty, powiązany z otaczającą przestrzenią, która stanowiła jego istotny element składowy. Moda na starożytność sprawiła, że wkrótce poza miastem powstawać zaczęły prawdziwe pałace, których dopełnieniem była ujarzmiona przez architekta natura⁷⁰. Poczynając od epoki renesansu, przepych ogrodowy stał się kwestią prestiżu.

Ogrody renesansowe dzieliły się na prostokątne „zielone gabinety”, gdzie można było spacerować, czytać, snuć rozmyślenia czy też prowadzić rozmowy⁷¹. „Zielone gabinety” były oddzielone od otoczenia i poświęcone odrębnej tematyce każdy. W jednych z nich znajdowały się labirynty o określonym znaczeniu alegorycznym, w innym – sad owocowy, w jeszcze innym – zbiory aromatycznych roślin. Labirynty, tak liczne w ogrodach w epoce odrodzenia⁷², przypominały przybyszom, jak uciążliwa stała się po grzechu pierworodnym ludzka wędrówka⁷³. Labirynt symbolizował ludzkie życie, które prowadzi do wiecznego celu tylko poprzez liczne przeszkody i próby cierpliwości.

W epoce renesansu ogród stał się przedłużeniem pałacu od strony zewnętrznej. Chociaż ogrodzenie zachowało się, to w znacznym stopniu utraciło swe symboliczne znaczenie⁷⁴. Przejście od *Hortus conclusus* do ogrodu otwartego, charakteryzujące Odrodzenie, przejawia się również w sposobie przedstawiania dziejów Adama i Ewy – cała scena jest wkomponowana w rozległy krajobraz z rajskimi drzewami. Nadawanie nazw zwierzętom, różne fazy grzechu pierworodnego, wygnanie pierwszych rodziców – sceny te rozgrywają się na wielkich przestrzeniach, gdzie widać pagórki, drzewa, dużo kwiatów, zieleni, ptaków⁷⁵.

Coraz więcej miejsca w sztuce Zachodu zaczęły zajmować kwiaty. Na ich sukces złożyło się kilka czynników: uprawa ziemi w średniowiecznych klasztorach,

⁷⁰ *Ibidem*.

⁷¹ D. Lichaczow, *Poezja...*, op. cit.

⁷² Aczkolwiek stosowane już w średniowieczu. Zob. D. Lichaczow, *Poezja...*, op. cit.

⁷³ J. Delumeau, *Historia...*, op. cit.

⁷⁴ D. Lichaczow, *Poezja...*, op. cit.

⁷⁵ J. Delumeau, *Historia...*, op. cit.

przykład ogrodów Wschodu, powrót do antyku zwracający pogańską symbolikę kwiatom (jak róża czy goździk). Wzrosło zainteresowanie botaniką i ogrodnictwem, zwłaszcza w XV w. Na obrazie braci Van Eyck pt. *Ołtarz baranka mistycznego* można zidentyfikować około pięćdziesięciu roślin na rajskiej łące⁷⁶.

W ogrodach renesansu najważniejszym elementem stał się człowiek, otoczony podporządkowaną mu naturą. Człowiek nie tylko idealizował przyrodę, lecz także uważał, że jest w stanie ją ulepszyć, ujawniając jej idealne właściwości⁷⁷. „Renesans zaproponuje zatrzaśnięcie ogrodu w krystalicznie doskonałą, intelektualną formę geometrii. Ogród wieków XVI i XVII można określić jako pewien ‘skomplikowany system konceptualny’ i skodyfikowany, gdzie natura została zdyskredytowana, zniewolona i poszatkowana. Ogród uświetniał *virtu* swojego właściciela, podczas gdy klasztorny wirydarz wznosił duszę ku niebu. Ponadto, ze względu na swoje wymyślne urządzenia, ogród odbiegał od domniemanej prostoty Edenu”⁷⁸. W połowie XVII w. dramatopisarz James Shirley uważał, że niektóre ogrody są „nadto wykoncypowane”: „Nie podoba się moim oczom, / Nawet jeśli zechcecie mi wykazać, że sztuka / Może kupić naturę za cenę, / Za którą mogłaby ponownie odtworzyć dawny Raj”⁷⁹. Według Antoine Du Verdier (XVI w.) „Istnieje wielka różnica i odmienność między królestwem niebieskim a rajem. Królestwo niebieskie znajduje się bowiem nad firmamentem nieba, raj natomiast pod firmamentem na ziemi [...]. Poza tym rozkosz królestwa niebieskiego polega na oglądaniu Boga i na wiecznej szczęśliwości, jakiej się doznaje wraz ze szczęśliwymi aniołami; rozkosze raję zaś to ładne i godne pożądaną drzewa i ta wielka cudowna rzeka, która je zrasza. Ponadto królestwa niebieskiego żadne oko nie widziało ani żadne ucho o nim nie słyszało [...]. Ale ziemski raj oglądali swymi cielesnymi oczami Adam i Ewa. Niestety ‘pozostanie on pusty’ ”⁸⁰.

Odtworzenie raję przez imponujące ogrody renesansu i kolejnych stuleci było niemożliwe. Ogród został podporządkowany nauce i technice. To, co

⁷⁶ *Ibidem*.

⁷⁷ D. Lichaczow, *Poezja...*, op. cit.

⁷⁸ *Ibidem*, s. 125.

⁷⁹ *Ibidem*, s. 126.

⁸⁰ *Ibidem*, s. 131.

w średniowieczu miało stanowić prawdziwy sens i treść ogrodu, w renesansie powoli stawało się jedynie upiększającym go rekwizytem. Zjawisko to dotknęło w pewnym stopniu nawet ogrody klasztorne, które chętnie sięgały do wzorców świeckich. Nad treścią dzieła ogrodowego zaczyna bowiem dominować forma, pomimo iż cały czas próbuje ono posługiwać się językiem symboli z kręgu religii chrześcijańskiej.

2.3 Symbolika w sztuce ogrodów klasztornych baroku

Rozkwit barokowej sztuki ogrodowej przypada na XVII w. i w znacznej mierze jest zasługą włoskich jezuitów⁸¹. Mimo to ogrody baroku nie wykazują silnych związków z wiarą i religią. Symbolika chrześcijańska w coraz większym stopniu zostaje wyparta przez myślenie świeckie – nawet w ogrodach zakonnych.

W ogrodach baroku obserwuje się „patos obfitości”, dążenie do przepychu barw i zapachów. Nowa moda wymagała, aby aromatyczne krzewy, drzewa i kwiaty „pachniały jeszcze silniej”. Zaczęto intensyfikować i wzbogacać środki wyrazu wywierające wpływ na wszystkie zmysły człowieka. Narodziła się metafora, barokowy pociąg do przenośni, do różnego rodzaju haseł i symboli. Takimi właśnie metaforami okazują się być dzieła architektury baroku. Łącząc pojęcia naukowe z tradycyjną symboliką, stworzono nowy system symboli. Ogród zamienił się w swoisty rebus. Stał się miejscem obowiązkowych rozmyślań, zadziwienia i zachwyty. To, co można zaobserwować, nie jest jednak powrotem do symboliki średniowiecza, kiedy to rzecz przybierała na wartości tylko dlatego, że posiadała znaczenie religijne, symbolizowała jeden z elementów wiary⁸².

Ogrody baroku w XVII w. przepełniły wszelkiego rodzaju emblematy i hieroglify. Na pierwszy plan wysuwa się zagmatwanie ich znaczeniowego wystroju. Ogród należało rozwiązywać jak zagadkę. Rebusy z czasem przestały być zabawą, stając się pouczeniem i morałem⁸³.

⁸¹ Współpracy architekta Giovanniego Lorenza Berniniego z generałem zakonu jezuitów – Olivą.
Zob. D. Lichaczow, *Poezja...*, op. cit.

⁸² D. Lichaczow, *Poezja...*, op. cit.

⁸³ *Ibidem*.

„Witalny, zmysłowy charakter baroku i rokoka ukazuje także świat roślinny w nowym świetle. Wprawdzie świat chrześcijańskich symboli – zwłaszcza w krajach katolickich – trwał niezłomnie dalej, zdawano sobie jeszcze sprawę z ukrytego sensu bytu, lecz wizerunki świata widzialnego były człowiekowi bliższe i nie pozwalały na głębsze zrozumienie symboli. Kwiaty nie muszą już przekazywać przesłania, jak było to w epoce gotyku i częściowo jeszcze w renesansie, tylko służą przede wszystkim jako ozdoba i dekoracja, potęgując radość życia”.⁸⁴

Artystyczna koncepcja baroku znacznie poszerza strefę oddziaływania estetycznego, pozwalając egzystować w sztuce nie tylko temu, co najdoskonalsze, ale i temu, co szpetne, fantastyczne i groteskowe⁸⁵.

W baroku odżyła na nowo średniowieczna idea głosząca, że najwyższymi księgami poznania są Biblia i przyroda. Odmienność stosunku do przyrody, jako do drugiej Biblii, odróżnia barok od średniowiecza i wywodzi się stąd, że w baroku nie tylko „czytano” naturę, ale starano się też w nią przeniknąć, czynnie na nią oddziaływać, a nawet na niej eksperymentować. Pośrednikiem między człowiekiem i przyrodą stała się świecka nauka. Ogród służył nie tylko poznaniu świata, lecz i zamianie tego świata na lepszy. W ogrodach trzeba zacząć od poznania przyrody, a następnie kształtować ją z korzyścią dla człowieka, tworząc autentyczny raj na ziemi. Odżyło średniowieczne przekonanie: „ogród to rękopis”⁸⁶.

„Ogrody baroku sprzyjały studiowaniu i ukazywaniu przyrody, co prawda w warunkach jej „sztucznej ograniczoności”. Były one swojego rodzaju eksperymentem służącym poznaniu świata”⁸⁷.

2.4 Symbolika w sztuce ogrodów klasztornych epok kolejnych, aż po dzień dzisiejszy

Choć kanon symboliki chrześcijańskiej utrwalił się w kolejnych wiekach, to od epoki renesansu w sztuce ogrodowej pojawiało się coraz więcej motywów

⁸⁴ M. Lurker, *Przesłanie symboliki...*, op. cit., s. 237.

⁸⁵ D. Lichaczow, *Poezja...*, op. cit.

⁸⁶ *Ibidem*.

⁸⁷ *Ibidem*, s. 75.

i symboli świeckich. Wiązało się to ze zmieniającym się pojmowaniem świata i z nowymi prądami w sztuce. Wiara i religia nie były już dla ludzi najważniejszym odniesieniem.

Proces sekularyzacji dotknął także ogrody klasztorne. Poza kręgami duchowieństwa i wąską grupą artystów, coraz mniej było ludzi, którzy rozumieli stworzony w średniowieczu język symboli. Nawet wśród samych zakonników krąg odbiorców ciągle się zawężał.

Oslabiona współcześnie pozycja sztuki sakralnej powoduje, że nie odgrywa ona znaczącej roli w historii sztuki. Obserwując powstające dziś ogrody klasztorne, mamy okazję niejednokrotnie przekonać się o tym, że tylko nieliczne stanowią wybitne osiągnięcia sztuki ogrodowej.

Małgorzata Dyrka

