



My house is my castle

O semiologii dziewiętnastowiecznych pałaców czynszowych Wrocławia

Bożena Grzegorzczak

Nie tak dawno – jesienią 2008 r. – na ulicach Amsterdamu można było zobaczyć billboardy z widokiem piętnastowiecznej twierdzy, na którą usiłowali się wspiąć – sądząc po strojach – współcześni obywatele Niderlandów. Pendant do tej dość humorystycznej scenki stanowił napis: „Twój dom – to twierdza nie do zdobycia”.

Bez wątpienia zarówno hasło, jak i ilustrujące je przedstawienie ściśle związane są – albo może słuszniej jest użyć określenia: zainspirowane zostały starym angielskim przysłowiem „my house is my castle”. Dla niniejszych rozważań szczególnie interesująca jest dwuznaczność wypowiedzi, przed którą staje adresat, i to zarówno wobec samego przedstawienia, jak i mającego pomóc w jego trafnym zrozumieniu objaśnienia. Dla kogo bowiem prezentowana twierdza jest nie do zdobycia? Czy dla starającego się o kredyt przyszłego mieszkańca, czy też dla osób, które z różnych powodów zechcą odwiedzić właściciela w ów niekonwencjonalny sposób?

Można oczywiście potraktować to zdarzenie jako blahe *qui pro quo*, niepotrzebnie komplikujące sprawy w gruncie rzeczy znacznie prostsze i przesłaniające bardziej jednoznaczną rzeczywistość. Warto jednak owo zdarzenie potraktować nieco inaczej – jako pytanie, które we wstępie do swojej pracy „Nieobecna struktura” stawia Umberto Eco. Mianowicie: *czy rozsądny jest zamiar postrzegania wszystkich fenomenów kultury jako fenomenów komunikacji – czyli inaczej mówiąc – jaki może mieć sens badanie semiologiczne, które postrzega wszystkie zjawiska kulturowe jako fakty komunikacji, gdzie pojedyncze przekazy są organizowane i stają się zrozumiałe w odniesieniu do kodów*¹.

Zanim przejdziemy do zagadnień związanych bezpośrednio z proponowaną przez Eco metodą, należy zwrócić uwagę na dwie kwestie, które w odniesieniu do opisanego przykładu wydają się istotne. Pierwsza z nich – dość prozaiczna – to fakt, że podstawową funkcją billboardu jest reklama. Ta zaś będzie spełniona wówczas, gdy treść przekazu zostanie w pełni, zgodnie z projektem zrozumiana. Druga sprawa wiąże się z uprawianą przez nas dyscypliną – billboardy pełnią funkcje znaków ikonicznych, i choćby z tej racji należą do obszaru badań tradycyjnej historii sztuki, podobnie jak i architektura. Zatem by właściwie odczytać przesłanie billboardu – według rozważań autora „Nieobecnej struktury” – należy znać kody, które go określają.

W przypadku architektury – wykraczając znacznie poza tradycyjne rozumienie tego terminu – Eco sugeruje, że poszczególne architektoniczne tematy można rozważać jako znaki. Do znaku podobna jest także dwoistość, która powstała ze znaczenia (*signifié*) później kreowanego przez kulturę, stanowiąc o oznaczeniu (*signifiant*). *Signifié* to architektoniczny temat (świątynia, budynek mieszkalny, dom towarowy, teatr) powiązany ze swoją funkcją kulturowym kodem (przestrzenią czci boskiej, mieszkaniem, przeznaczeniem handlowym, miejscem spotkania widza i aktora).



¹ U. Eco, *Nieobecna struktura*, Warszawa 1996, s. 27.

Jednak badania architektury nie można ograniczyć jedynie do poziomu potencjalnych funkcji, bowiem jak Eco sygnalizuje, *obiekt architektoniczny może denotować swą funkcję lub konotować określoną ideologię tej funkcji*. Doskonałym przykładem, do którego się odwołał, jest krzesło używane do siedzenia. Jeśli bowiem krzesło jest tronem, to staje się siedzeniem, które powinno służyć „do siedzenia z pewną godnością i do poparcia tego aktu szeregiem dodatkowych znaków konotujących królewskość [...] „Bycie” siedzeniem jest tylko jedną z funkcji tronu i tylko jednym z jego znaczeń – najbardziej bezpośrednim, ale nie najważniejszym². Na przykładzie tym obserwujemy więc tendencję przechodzenia od *signifié* do nowego *signifiant*. Zatem Eco wskazał na prymarny i wtórny poziom znaczenia. Na poziomie prymarnym domy są mieszkaniami, kościoły miejscami kultu itd. Na poziomie wtórnym wzrasta ilość oznaczeń, które są efektem wzajemnych relacji społecznych rozumianych jako źródło bezpośrednie i historyczne.

Badając budownictwo mieszkalne, wyraźnie możemy zaobserwować powstawanie domów, które poza tym iż służą do mieszkania, przyjmują szerokie możliwości znaczeń nagromadzonych przez stulecia. Dość wspomnieć kilka z nich – miejsce wykonywania zawodu, centrum politycznej aktywności, kulturowy monument służący manifestacji zajmowanego miejsca w hierarchii społecznej, schronienie przed chropowatością rzeczywistego świata czy wreszcie ową „twierdzę nie do zdobycia”. Znamienne jest, że już te kilka wybranych przykładów jednocześnie wskazuje na ogromną polaryzację znaczeń. O ile bowiem pierwsze z dwóch wymienionych znaczeń jawnie wskazuje na pewien aspekt otwartości, o tyle dwa ostatnie przeciwnie – sugerują mocno ograniczoną dostępność. Nie ulega wątpliwości, że poza fizyczną przestrzenią domu istnieje wiele elementów, które konotują – niektóre wyraziście, inne bardziej subtelnie – ukierunkowując na semiotyczną rolę, jaką odgrywa „dom” w społeczeństwie.

Strategię do analizy owych elementów zasugerował Roland Barthes w „Elementach Semiologii” (1964)³ – pracy, która w założeniach rysuje silne, podobnie jak u Eco, oparcie się na lingwistycznej analizie Ferdinanda de Saussurea. Saussure wyodrębnia bowiem dwa podstawowe typy relacji między lingwistycznymi elementami bazującymi na dwóch różnych umysłowo aktywnościach, przy czym obie przyczyniają się do tworzenia znaczenia. We współczesnej teorii semiotyki określa się je zazwyczaj jako relacje syntaktyczną (składniową) i paradygmatyczną (systemową). Jeśli rozpatrujemy znaczenie słowa w zdaniu, wówczas stosujemy pierwszą z tych analiz i traktujemy słowo jako element linearnego następstwa w stosunku do otaczających go elementów. Drugi rodzaj rozważań dotyczy wzajemnych relacji między tymi słowami i wielu odrzuconymi alternatywnie, których obecność może być ewokowana w pamięci, lecz one same nie stanowią części tego wyrażenia (np. synonimy, antonimy, homonimy itp). Saussure dla zilustrowania owych różnic posłużył się architektoniczną metaforą:

Dla obu tych punktów widzenia lingwistyczna jedność jest porównywalna do części budowli, np. kolumny; w pierwszym przypadku ona podtrzymuje belkowanie. Jest to połączenie dwóch jednostek, obie obecne w tym miejscu przestrzeni sugerują relację składniową. W drugim przypadku – jeśli kolum-



² U. Eco, *ibidem*, s. 199; Porównaj także M. Carlson, *Places of Performance. The Semiotics of Theatre Architecture*, Ithaca, New York 1992, s. 7.

³ Czekalski zwrócił uwagę, że R. Barthes (*Elements of Semiology*, trans. A. Lavers, C. Smith, New York 1994, s. 49) „proponował widzieć algorytm *signifiant/signifié*, określający tradycyjnie rozumiany związek tekstu i jego znaczenia, jako relację przestrzenną, w której *signifié* znajdowałoby się w głębi za powierzchnią *signifiant*. Zob.: S. Czekalski, *Intertekstualność i malarstwo. Problem badań nad związkami międzyobrazowymi*, Poznań 2006, s. 49.

na jest w porządku doryckim, to wywołuje w umyśle porównanie z innym porządkiem (jońskim, korynckim itd.), które to elementy są nieobecne. Ten rodzaj relacji jest skojarzeniowy (paradygmatyczny)⁴.

Umberto Eco bardzo wyraźnie odnosi się do problemu owej dychotomii w „Dziele otwartym”, gdy pisze o podziale: *na komunikat o funkcji referencyjnej, czyli odniesieniowej (przekaz wskazuje na coś jednoznacznie zdefiniowanego i – w razie potrzeby – sprawdzalnego), oraz komunikat o funkcji emotywnej (przekaz ma na celu wywołanie reakcji odbiorcy, wzbudzenie asocjacji, wywołanie postaw przekraczających znaczenie zwykle rozpoznawanie rzeczy wskazanej)*⁵. Dalej zastrzega jednak, że różnica między referencyjnością a emotywnością nie wynika z samej struktury danej wypowiedzi, ale jest efektem sposobu jej zastosowania, czyli zależy od kontekstu, w którym została użyta. Wprawdzie „Dzieło otwarte” to rozważania ukierunkowane na sztukę współczesną, jednak niektóre z ustaleń, które autor przyjmuje za podstawę dyskursu, są ważne również w odniesieniu do ekspresji dzieł z poprzednich epok. Przede wszystkim Eco postrzega dzieje sztuki jako dążenie do coraz większej „otwartości”. Przez ową „otwartość” rozumie on pewną możliwość rozszerzenia pola interpretacji, bowiem *formy, które sztuka przybiera w poszczególnych epokach, odzwierciedlają – poprzez analogię, metaforę, nadanie idei określonego kształtu – sposób, w jaki nauka czy w każdym razie kultura umysłowa danej epoki widzi otaczającą rzeczywistość*⁶.

O ile więc dzieło artysty średniowiecznego odzwierciedlało koncepcję wszechświata jako raz na zawsze ustalonego hierarchicznego porządku, to dynamizm baroku poprzez zastąpienie tego, co dotykalne, przez to, co widzialne, przeniósł zainteresowanie ze sfery istoty w sferę zjawiska, apelował do nowych nurtów w filozofii i psychologii. *W nowożytnej nauce – pisze Eco – jak i w architekturze czy malarstwie, wszystkie części mają jednakową wartość i znaczenie, całość rozszerza się w nieskończoność, a człowiek nie czuje się związany ani ograniczony żadnymi idealnymi prawami świata i dąży do odkrywania, do ciągle nowego kontaktu z rzeczywistością*. Tym sposobem dzieła twórców stulecia XIX odzwierciedlają z kolei nowe aspiracje kultury do poszerzenia swoich horyzontów.

Druga nie mniej istotna kwestia, która także nie dotyczy li tylko sztuki współczesnej, to sprawa wartości estetycznej, będąca efektem wzajemnego oddziaływania podmiotu i przedmiotu w procesie poznania. Jak bowiem autor „Dzieła otwartego” zauważa: *bodziec estetyczny ma taką strukturę, że kiedy się go odbiera, nie wystarczy dokonać prostego zabiegu jak w przypadku komunikacji o charakterze czysto referencyjnym, to znaczy nie można oddzielić od siebie komponentów danego wyrażenia w celu wyodrębnienia pojedynczego desygnatu. W przypadku bodźca estetycznego odbiorca nie może oddzielić danego oznacznika i przyporządkować go jednoznacznie denotowanemu przez niego znaczeniu: musi ująć denotatum globalnie*⁷, wykorzystując całe zdobyte uprzednio doświadczenie.

Przedmiotem niniejszej analizy będą trzy wrocławskie kamienice czynszowe, dla których przyjmujemy określenia od nazwisk ich zleceniodawców. Pierwsza z nich to dom należący do firmy żydowskiej rodziny Sachsów⁸



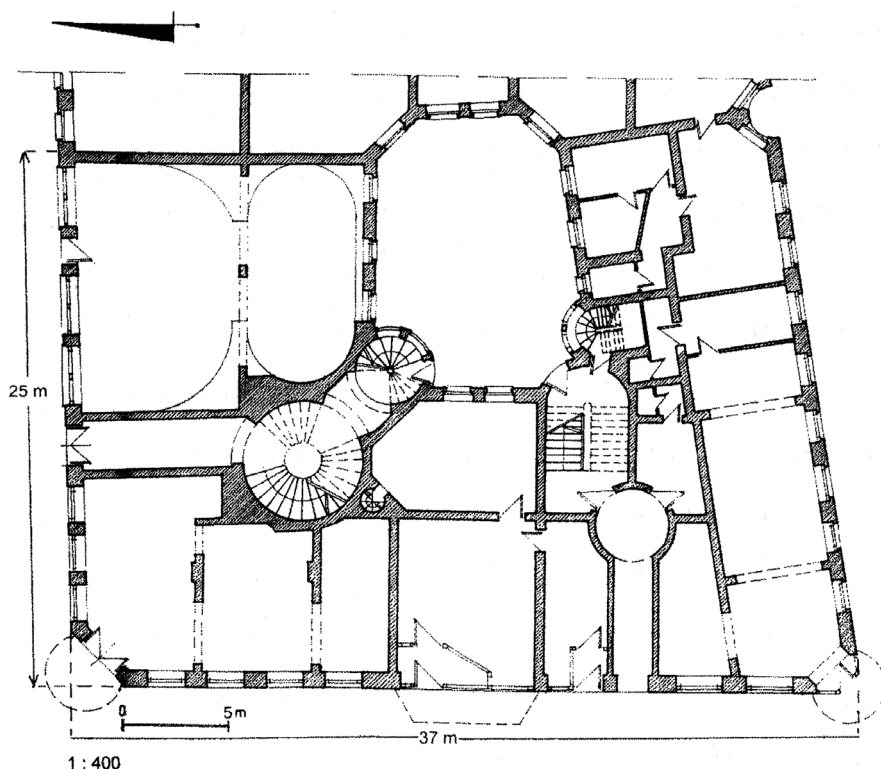
⁴ Ferdinand de Saussure, *Cours de linguistique générale*, Paris 1916, s. 171; cyt. za M. Carlson, *op.cit.*, s. 8.

⁵ U. Eco, *Dzieło otwarte. Forma i nieokreśloność w poetykach współczesnych*, Warszawa 2008, s. 107.

⁶ *Ibidem*, s. 86.

⁷ *Ibidem*, s. 119–120.

⁸ Wydaje się, że należy ten fakt mocno podkreślić, gdyż w obecnej literaturze badawczej niezmiennie traktuje się ów dom jako własność kupca Moritza Sachsa, por.: A. Zabłocka-Kos, *Zrozumieć miasto. Centrum Wrocławia na drodze ku nowoczesnemu city 1807–1858*, Wrocław 2006, s. 348, mimo że już kilka lat temu A. Tomaszewicz, *Wrocławski dom czynszowy 1808–1918*, Wrocław 2003, s. 105 zwróciła uwagę, że w momencie wzniesienia domu Moritz Sachs już nie żył.



il. 2 Część domu Leopolda Sachsa, rzut parteru. Rys. inw. A. Tomaszewicz, 1999

(1871-73) usytuowany na narożnej działce między placem Teatralnym a ul. Świdnicką; druga – to komercyjne założenie powstałe z inicjatywy barona Josefa von Huppmann-Valbelli (1873-75) przy ul. Kołłątaja 31 i trzecia, nieco skromniejsza, która wzniesiona została u podnóża północnego stoku Wzgórze Liebicha przez radcę miejskiego Gustava Fridericiego (1875-77). Za kryterium dokonanego wyboru posłużył czas powstania założeń oraz ich rozmieszczenie w przestrzeni miasta. Oprócz wymienionych wyżej czynników założenia te wiąże ze sobą osoba Carla Schmidta, architekta odpowiedzialnego za wykonanie projektów – i co najważniejsze – owe trzy domy cechuje niebywały rozmach i szczególnie reprezentacyjny charakter. Dla tego rodzaju dziewiętnastowiecznych kamienic w literaturze przedmiotu przyjęto określenie „zins Palast” – pałac czynszowy⁹.

Nie ulega wątpliwości, że architekci, w których *oeuvre* można odnaleźć projekty owych wysoce reprezentacyjnych domów miejskich, poszukiwali dlań wzorców w architekturze pałacowej. Związki z pałacowym budownictwem są czytelne zarówno w rozplanowaniu wspomnianych założeń, jak i w ogólnej dyspozycji przestrzeni oraz charakterze poszczególnych wnętrz. Nie bez znaczenia jest także sposób, w jaki została rozwiązana komunikacja oraz stosowana dekoracja, tak na zewnątrz, jak i we wnętrzach poszczególnych budowli. Fakt, że u podstaw owych założeń legło budownictwo pałacowe, skłania, by zwrócić uwagę na dość istotną kwestię, a mianowicie: jest znamienne, że w przypadku architektury pałacowej doby nowożytnej częściej bywają przywoływane nazwiska zleceniodawców niż autorów projektów. Dość wspomnieć miejskie pałace Florencji, które do dzisiaj utożsamia się



⁹ Por.: B. Grzegorzczuk, A. Tomaszewicz, *Wrocławskie pałace czynszowe Carla Schmidta i Friedricha Barchewitza powstałe w latach siedemdziesiątych XIX stulecia*, w: „Rocznik Wrocławski”, Tom 6, 2000, s. 179-203.



il. 3 Dom firmy „Moritz Sachs”,
G. Trelenberg, schody (od ul. Świdni-
ckiej). Fot. H. Vuijk, 1999

z nazwiskami ich zleceniodawców. Z tego powodu, jak również dlatego, że analiza ta doprowadzić ma do odpowiedzi na pytanie: na ile założenia te traktować można w dwóch spolaryzowanych kategoriach: otwartości – z jednej strony; z drugiej zaś – ich niedostępności, wydaje się, że za punkt odniesienia należy przyjąć osoby zleceniodawców, które bez wątpienia miały decydujący wpływ na sposób funkcjonowania budowli.

Jak już wspomniano, jedną z analogii łączącej kamienice jest ich rozmieszczenie w urbanistycznej strukturze miasta. Budynki bowiem powstały w strefie miasta, która wiązała się z jego „otwarcie”, będącym nie tyle fizycznym efektem likwidacji opasujących miejską zabudowę fortyfikacji, lecz – *de facto* – dokonujących się przeobrażeń w strukturach miejskiej społeczności. Punktami orientacyjnymi owych zmian są oczywiście odbudowany Teatr Miejski od zachodu i Wzgórze Liebicha po stronie wschodniej, wyznaczające granicę północną, podkreślone ciągiem zieleni miejskiej. Od południa obszar ów ograniczał bieg dawnej ul. Ogrodowej ze zmodernizowa-

nym *Établissement* Liebicha i nowoczesnym Dworcem Kolejowym. Teren ten w oczywisty sposób stanowił przeciwwagę dla wcześniej wzniesionych – po zachodniej stronie ul. Świdnickiej – przedsięwzięć państwowych, których rozdział w przybliżeniu wyznaczała linia tej ulicy.

Nie ulega wątpliwości, że owe ogólnodostępne założenia, świadczące o emancypacji mieszczaństwa w wieku XIX, miały w odczuciu ówczesnych mieszkańców znaczenie nobilitujące. Znamienne jest, że w okresie boomu budowlanego, jaki nastąpił we Wrocławiu w latach siedemdziesiątych, obszar ten uległ gruntownym zmianom, o których najwymowniej świadczą domy: firmy „Moritz Sachs”, Fridericiego i barona von Huppmann-Vallbela. Równie znamienne jest fakt, że obszar ten stał się domeną działalności Carla Schmidta i stale współpracujących z nim firm: powstałego w 1865 atelier Teodora Milczewskiego – reklamującego się w wykonywaniu dekoracji fasad i wystroju sztukatorskim wewnątrz¹⁰ oraz założonego w 1869 zakładu przedsiębiorcy żydowskiego pochodzenia, Gustava Trelenberga, specjalizującego się w wyrobach metalowych – od wykonywania niewielkich akcesoriów ślusarskich (klamki, szyldy, okucia, zamki) poprzez dekoracje z kutego żelaza (drzwi, kraty, ozdobne balustrady) po konstrukcje okazałych schodów¹¹. Podejmowane w tym rejonie przez Schmidta kolejne realizacje od połowy lat sześćdziesiątych – prace konserwatorskie w budynku Generalnej Komendantury (1865)¹², modernizacja *Établissement* Liebicha (1865), oprawa architektoniczna Wzgórza Liebicha (1867-68), odbudowa Teatru Miejskiego (1871-72), jak również budowa pałacu Leipziger (1872-74) sprawiają, iż można powiedzieć, że architekt ten wręcz zmonopolizował prace architektoniczne w tym obszarze, podobnie jak działające wspólnie z nim obie firmy.

Bez wątpienia, w tak wyznaczonym obszarze przez prestiżowe i eleganckie realizacje o stylistyce renesansowej usytuowanie omawianych kamienic nabiera szczególnych treści, tym bardziej że każda z nich posiadała swój znaczący kontekst urbanistyczny. Dla domu firmy „Moritz Sachs” był nim gmach teatru¹³; dla domu Fridericiego – Wzgórze Liebicha¹⁴, zaś założenia von Huppmann Vallbela – bliskość dworca kolejowego. W dwóch pierwszych przypadkach lokalizacja świadczy o utożsamianiu się z nadrzędnymi wartościami miejskiej społeczności Wrocławia; w przypadku trzeciego założenia – można sądzić – że raczej chodziło tu o komercyjne aspekty. Wiadomo bowiem, że wzniesienie tego domu poprzedziła budowa rekreacyjnego założenia „Simmenauer Garten” (1873-75), a tego rodzaju inwestycje starano się lokować, tak samo jak hotele, w pobliżu dworców kolejowych¹⁵.

Podobnie jak w przypadku znaczących analogii wynikających z usytuowania omawianych kamienic, również istotny jest sposób, w jaki zostały rozplanowane. Bez wątpienia, rzut każdej z nich zdeterminowany został kształtem posesji. Z racji że – jak już wspomniano – architekt starał się odwołać do architektury pałacowej, należy przypomnieć, iż podobny dylemat towarzyszył budowniczym renesansowych pałaców miejskich, którzy zazwyczaj projektowali swe budowle na nieregularnych działkach ograniczonych istniejącą już zabudową, starając się projektować je tak, by zniwelować wszelkie niuanse naruszające regularny obrys. Schmidt, jak włoscy mi-



il. 4 Dom firmy „Moritz Sachs”, G. Trelenberg, balustrada schodów (od. ul. Świdnickiej). Fot. H. Vuijk, 1999



¹⁰ Por.: „Breslauer Zeitung”, 05. 04. 1865, nr 161.

¹¹ Por.: G. Scheuermann, *Das Breslauer Lexikon*, Dülmen, 1994, s. 1766-7.

¹² „Breslauer Zeitung”, 02. 09. 1865, nr 409.

¹³ Por.: B. Grzegorzcyk, *Architektura i budownictwo teatralne we Wrocławiu od około 1770 roku do schyłku XIX wieku*, Wrocław 2000. Na s. 78-112, szeroko omówiono znaczenie Teatru Miejskiego we Wrocławiu.

¹⁴ Por.: B. Grzegorzcyk, *Wzgórze Liebicha - III interpretacja*, w: „Quart” nr 1(7)/2008, s. 58-73.

¹⁵ Por.: B. Grzegorzcyk, *Architektura...*, s. 193-198.



il. 5 Dom firmy „Moritz Sachs”,
T. Milczewski, rozeta. Fot. H. Vuijk, 1999

strzowie, dążył w swoich realizacjach również do efektu harmonii uzyskanej przez pozorną symetrię, co ujawniają rzuty poszczególnych budynków.

Najdogodniejsze ku temu warunki posiadała zakupiona przez Leopolda Sachsa narożna, sporych rozmiarów posesja, wyznaczona przez bieg ul. Świdnickiej i pl. Teatralny. Jednak istniejący od wschodu budynek i kompleks budowli kościoła pw. Bożego Ciała od południa, uniemożliwił zastosowanie w pełni regularnego rzutu¹⁶. W efekcie podstawą projektu był wydłużony, wieloboczny plan, jaki uzyskał architekt, wpasowując obrys kamienicy w ograniczony przez zabudowę teren w ten sposób, iż plan budynku pokrywający się niemal z prostokątną działką został pozbawiony południowo-zachodniej ćwiartki, zajętej przez plebanię. Dodatkowym utrudnieniem dla architekta było sąsiedztwo kościoła, które niejako wymusiło dalsze ustępstwa. Pragnąc zapewnić przyszłym mieszkańcom należyte oświetlenie od południa, Schmidt zaprojektował południowy bok nieco skośnie. Kolejne ustępstwa podyktowane były już wolą zleceniodawców, którzy zalecili architektowi takie rozwiązanie, by w zaplanowanej całości wyodrębnić część budynku stanowiącą własność Leopolda i część drugą, która była własnością firmy prowadzonej przez niego oraz brata – i właśnie firmie miała przynosić profity. Schmidt zatem czteroskrzydłowe założenie rozdzielił dodatkowym środkowym skrzydłem. W efekcie powstało założenie zestawione z dwu kamienic, rozmieszczonych wokół wewnętrznych wielobocznych dziedzińców. Skrzydła zachodnie i północne zostały zaprojektowane jako znacznie szersze od pozostałych. Każde z nich posiadało dwutraktowy układ wewnątrz, przy czym w traktach frontowych przewidziane zostały pomieszczenia reprezentacyjne, zaś trakty zaplanowane od strony dziedzińców służyły komunikacji i pomieszczeniom o funkcji podrzędnej.

Na uwagę zasługuje sposób, w jaki architekt rozwiązał komunikację, zwłaszcza w części należącej do Leopolda. Dostęp do wnętrza budynku zapewniają dwa wejścia. Pierwsze – od ul. Świdnickiej, wiodące przez przestronną niegdyś sień do szerokich i dobrze oświetlonych schodów, których biegi prowadziły na ułożone między piętrami półkoliste podesty i dalej ku szerokim podestom na piętrach, gdzie w architektoniczno-sztukatorskiej oprawie mieściły się drzwi otwierające się do westybuli. Podstopnie i policzki stopni zdobi ornament roślinny z motywem liścia akantu, zaś żeliwne tralki schodów udekorowane zostały podwieszoną girlandą z liści laurowych. Drugie wejście od strony pl. Teatralnego – osłonięte potężnymi skrzydłami drzwi z inicjałem „S” – również wiedzie przez szeroką sień o wystroju architektoniczno-sztukatorskim z dekoracyjnie zakomponowanymi malowidłami do, jeszcze dziś sprawiających imponujące wrażenie, kolistej klatki schodowej, którą wypełniają „wachlarzowo” rozpięte schody oświetlone przez kopułkę szklanego dachu. Tutaj także istotnym elementem jest dekoracja schodów, na którą składają się: ażurowy ornament metalowych podstopni, tralki o wyszukanej dekoracji z motywem esownic ułożonych w skrzydła motyla, ustawione przy spocznikach kandelabrowe kolumny. Z klatką związana jest druga – boczna – także oparta o rzut koła, jednak o znacznie mniejszej średnicy, choć z równie kunsztownie rozwiązanymi schodami, przeznaczona dla służby. Schmidt powiązał oba te założenia poprzez szklane ekrany,



¹⁶ Muzeum Architektury Oddział Archiwum Budowlane, T. 4941, 4942.



— il. 6 Dom firmy „Moritz Sachs”, T. Milczewski, sztukaterie w salonie. Fot. H. Vuijk, 1999



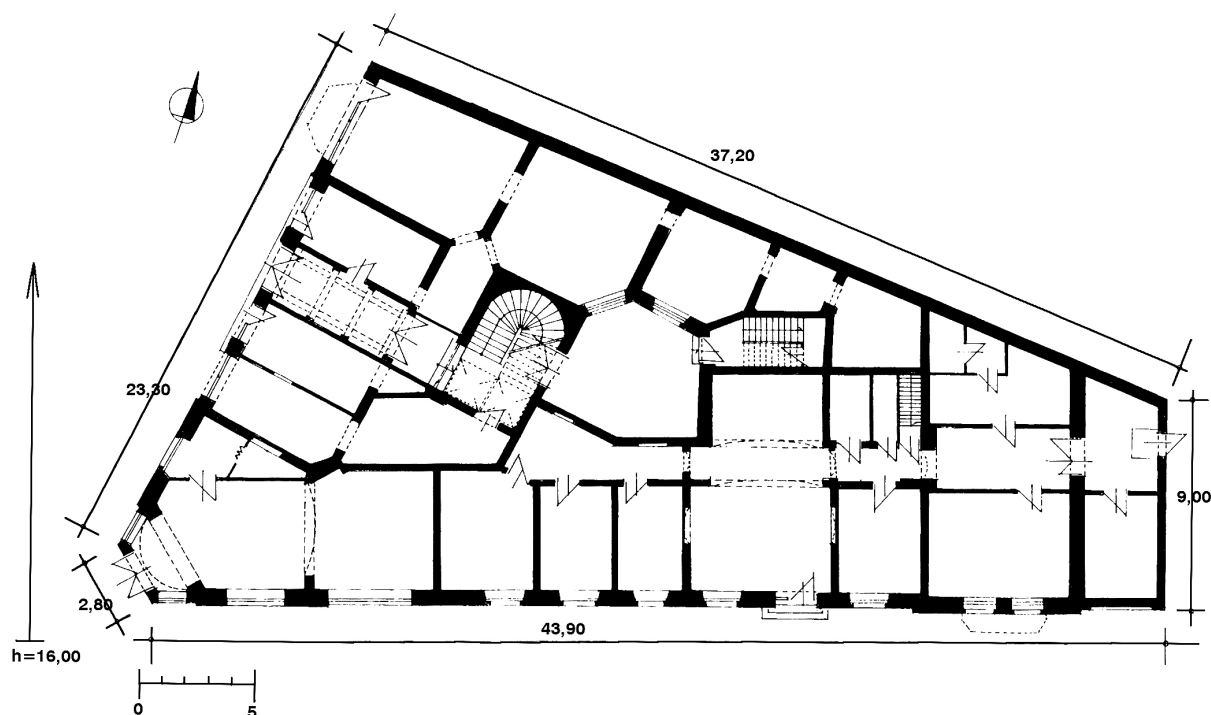
— il. 7 Dom firmy „Moritz Sachs”, T. Milczewski, sztukaterie w salonie. Fot. H. Vuijk, 1999



il. 8 Dom firmy „Moritz Sachs”, fasada.
Fot. H. Vuijk, 2008

które dostarczały reprezentacyjnym schodom dodatkowe oświetlenie.

Należy zwrócić uwagę, że schody reprezentacyjne umożliwiały komunikację do czwartej kondygnacji, podczas gdy te ulokowane w bocznej klatce prowadziły także do wyższych. Wyraźnie mamy więc w tej budowlu wydzielone strefy dostępności, które wyznaczają schody. Ulokowanie pomieszczeń dla służby w najwyższej kondygnacji było rozwiązaniem, które Schmidt najpewniej przyjął z funkcjonalnego podziału kondygnacji w pałacach renesansowych, gdzie parter pełnił funkcje usługowe, *piano nobile* funkcję reprezentacyjną, zaś najwyższa kondygnacja przeznaczona była dla służby. Funkcje reprezentacyjne w projekcie Schmidta pełniło jednak nie tylko *piano nobile*, ale także piętro drugie i trzecie. Szczególną rolę przypisał architekt dwóm skrzydłom, północnemu i zachodniemu, w których cały trakt frontowy podzielony został na szereg obszernych pomieszczeń powiązanych w amfiladę, przy czym przestrzeń tych najbardziej reprezentacyjnych, np. salonów, została poszerzona przez erkery. Wnętrza otrzymały bogaty wystrój sztukatorski: obejmujący artykulację ścian oraz bogatą dekorację sufitów tworzoną przez rozety, gzymsy, fryzy, pozorne fasety inspirowane motywami włoskimi z elementami arabski, groteski, formą ulistnionej maski, emblematów muzycznych, np. liry czy trąbki, bądź medalionów, kartuszy, laurowej girlandy i palmety. O pałacowym splendorze – a zarazem wysokich



il. 9 Dom Gustava Friderici, rzut parteru. Rys. inw. A. Boryska, 2008

umiejętnościach architekta – świadczy również sposób, w jaki ukształtował elewację. Sytuacja urbanistyczna siedziby sprawiła, że była i jest ona w pełni dostrzegalna z dwóch stron – od północy i zachodu – podczas gdy elewację wschodnią i południową przesłania istniejąca zabudowa. Choć więc budynek nie był wolnostojący, co automatycznie niejako podnosiło rangę założenia – to wzniesienie go na narożnej posesji pozwalało na utworzenie dwóch niemal równorzędnych elewacji frontowych, „spiętych” w ściętym narożu półkolistym erkerem. Rolę głównej reprezentacyjnej fasady pełni dłuższa, zwrócona ku pl. Teatralnemu elewacja, której mocny akcent stanowi wsparty na potężnych konsolach balkon, obejmujący trzy osie, powiązany systemem kolumn, sięgający trzeciego piętra. Horyzontalny układ kondygnacji podkreślony przez jednostajny rytm okien, ciągi naczółków segmentowych na piętrze i trójkątnych w kondygnacji drugiego piętra, attykę balustradową wraz z charakterystyczną kompozycją piętra wieńczącego – z pilastrami małego porządku, arkadowymi oknami i umieszczonymi w przyłęczach stiukowymi puttami – potęgowały wysoce reprezentacyjny charakter pałacu firmy „Moritz Sachs”.

Z podobnymi problemami wynikającymi z nieregularnego kształtu działki zetknął się Schmidt, wykonując realizację dla Gustava Fridericiego. Przyszły dom radcy, który miał stanąć przy stromo opadającym stoku Wzgórza Liebicha, z racji bliskości pomnikowego założenia gloryfikującego jego mieszczańskich patronów, naznaczony został – podobnie jak Dom Sachsów – wyjątkowym kontekstem urbanistycznym. I dlatego stworzenie budowli, która w zestawieniu z poprzednią monumentalnie opracowaną realizacją jawić się będzie nie mniej okazale, było bez wątpienia trudnym zadaniem dla architekta. Tym bardziej że kłopotów przysparzała już sama narożna

działka wyznaczona przez bieg ulic – Piotra Skargi i Nową – o obrysie trójkąta, którego najdłuższy bok wyznaczała wąska ul. Nowa, biegnąca wzdłuż stromego i wysokiego zbocza, natomiast do głównej ulicy tej części miasta – Piotra Skargi – przylegał najkrótszy bok. Schmidt, podobnie jak w realizacji Sachsów, starał się wykorzystać posesję optymalnie¹⁷. Zaprojektował więc budowlę wpisaną w obrys działki, pozostawiając od wschodu niewielką część posesji bez zabudowy, tak że budowla została oparta o nieregularny rzut trapezu utworzonego z trzech skrzydeł z wielobocznym dziedzińcem wewnętrznym i ściętym narożem południowo-wschodnim. Wschodnia strona dziedzińca wyznaczała granicę między luksusowymi apartamentami ulokowanymi w dwutraktowych skrzydłach zachodnim i południowym a tańszymi mieszkaniami – w dużej mierze – przeznaczonymi dla służby, które zostały ulokowane w części północno-wschodniej domu oraz w najwyższej kondygnacji, gdzie zaplanował ponadto pomieszczenia strychowe. Dostęp do nich zapewniały wąskie drewniane schody ulokowane w północno-wschodnim narożu dziedzińca. Należy zwrócić uwagę, że dostęp do mieszkań służby umożliwiała także przejście ulokowane za kuchnią każdego z apartamentów. O ile kondygnacje wyższe przeznaczono na mieszkania, o tyle parter ograniczał się do funkcji usługowych. Wnętrza salonów, ulokowanych w kondygnacji pierwszego i drugiego piętra na skrajnych osiach, poszerzone zostały o przestrzeń niewielkich erkerów.

Choć komunikacja nie została rozwiązana w tak imponujący sposób jak u Sachsów, to jednak – jak na ówczesne realizacje – należy ją zaliczyć do eleganckich. Główną oś komunikacji wyznaczały potężne drzwi, których płyciny zdobiły dekoracje związane z osobą właściciela i jego nowym statusem. Górną część skrzydła północnego zdobił herb Wrocławia; dolną – herbowa tarcza z inicjałami GF. Skrzydło południowe w górnej części wyposażono w śląskiego orła, dolną płycinę ozdabiała tarcza z datą „1876”. Drzwi otwierały się do przestronnej sieni o wystroju architektoniczno-rzeźbiarskim, wydzielonej ponownie przez drzwi wiodące do holu i stamtąd do szerokiej klatki schodowej. Mieściła ona, podobnie jak w poprzednim przykładzie, schody o metalowej konstrukcji z drewnianymi stopniami. Podstopnie, ograniczone z boku policzkiem o dekoracji złożonej z elementów roślinnych, odlane zostały w formie ażurowej ozdobnej kraty. Dodatkowym elementem dekoracyjnym były ustawione na podestach pięter kandelabrowe kolumnienki z trzonem sięgającym 1/3 wysokości, uformowanym na kształt kielicha złożonego z liści akantu. Na podstawie zachowanych projektów wiadomo, że architekt przewidział w tym założeniu balustradę bliźniaczą do tej, którą jeszcze dziś możemy podziwiać w domu Sachsów. Wyszukanemu wystrojowi głównego traktu komunikacyjnego odpowiadał nie mniej wyrafinowany wystroj wnętrz, na który składały się: płycinowa boazeria salonów, kunsztowne fryzy o klasycyzujących zdobieniach z motywem astragali i wolich oczek i wspierających je konsol (sień), bądź złożone z owoców i liści winogron, bądź też mniej klasyczne fryzy – w formie wstęgi z liści dębu czy wręcz rokokowych różyczek. Uzupełnienie fryzów stanowiły rozety zakomponowane ze stylizowanych liści dębowych bądź w formie wieńców ułożonych z kłosów zbóż i kwiatów polnych lub też bardziej fantazyjne – z motywem rocaille.



¹⁷ Muzeum Architektury Oddział Archiwum Budowlane, T. 4389.

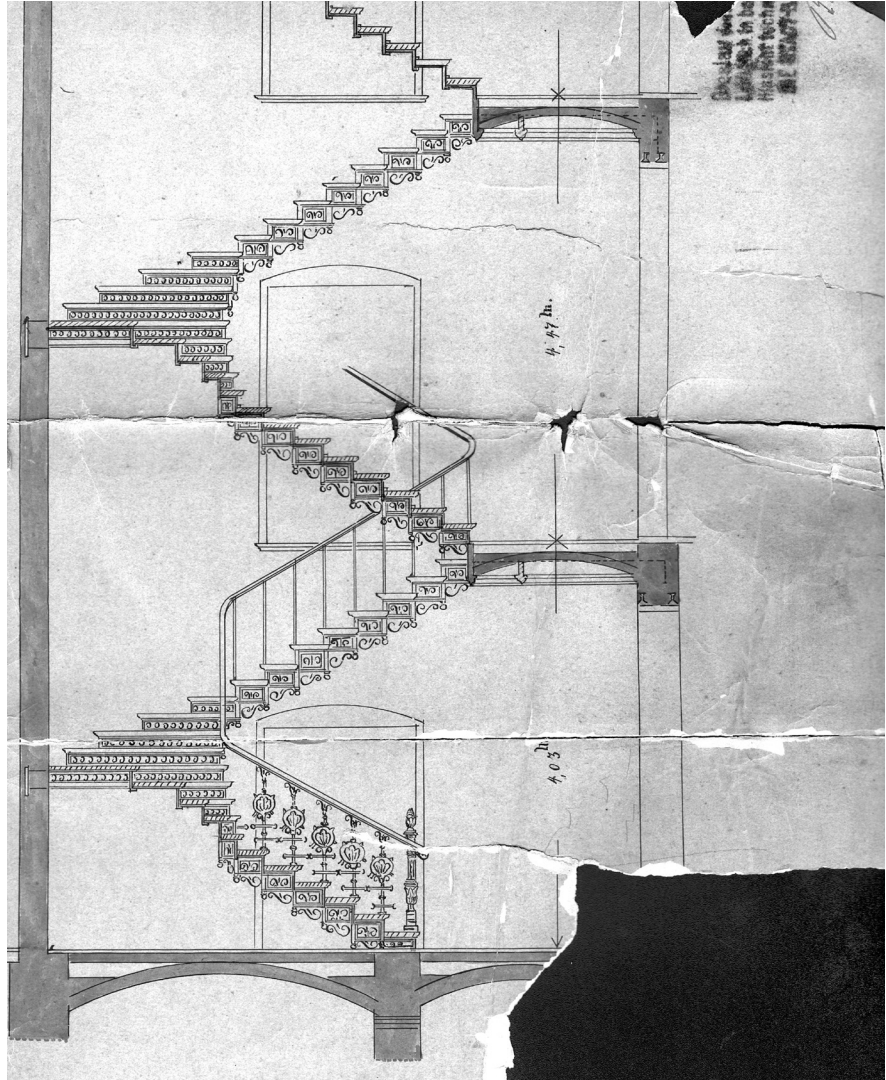


Obie elewacje – zarówno frontowa, zwrócona w kierunku ul. Piotra Skargi, jak i elewacja południowa, zwrócona ku Wzgórzom Liebicha – dobrze widoczne, zostały zaprojektowane podobnie, w stylistyce późnego renesansu z charakterystycznym ryzalitem w narożu i podziałem na trzy strefy. Parter artykułowany oknami witryn i wejściami, między którymi rozmieszczono masywne pilastry, stanowi cokół dla dwóch wyższych stref. Strefa druga, boniowana poziomymi pasami, łącząca drugie i trzecie piętro, wyeksponowana została dodatkowo w partiach skrajnych przez trójboczne erkery. W opracowaniu strefy trzeciej, odpowiadającej czwartemu piętru i mezzanino, architekt odwołał się do palladiańskiego motywu wielkiego porządku – z obu stron skrajne partie boczne elewacji ujmują wysmukłe pilastry korynckie, którym w partii środkowej odpowiada artykulacja z masywnych półkolumn. Całość wieńczy mocno wysunięty ku przodowi okap. Stosując w najwyższej strefie manierystyczny efekt wielkiego porządku, który artykułował trzecią strefę, a zarazem „wieńczył” budynek, architekt nawiązał do utrzymanej w formach palladiańskiej architektury wzgórze i jednocześnie poprzez wertykalizm artykulacji zdynamizował bryłę, nadając jej rys monumentalny.

il. 10 C. Schmidt, westybul, dom Gustava Friderici. Fot. H. Vuijk, 2008

il. 11 Dom Gustava Friderici, widok klatki schodowej. Fot. H. Vuijk, 2008

il. 13 C. Schmidt, projekt schodów,
Muzeum Architektury Oddział Archi-
wum Budowlane, T. 4389



Wąska fasada nawet w korelacji z wyniesionymi budowlami stoku uzyskała charakter wielce reprezentacyjny.

Z odmiennymi problemami musiał zmierzyć się Schmidt w projekcie domu wykonywanego na zlecenie barona von Huppmann-Valbelli. Trudność w tym wypadku nie stanowiła wielkość posesji, ale fakt, że powstająca tu kamienica wznoszona była etapami. U schyłku 1872 r. kupiec Ritter, właściciel Schlesische Actiengesellschaft für Bergbau und Zinkhüttenbetrieb, odsprzedał baronowi z Szymonkowa działkę przy ul. Kołłątaja wraz z usytuowanymi tam dwoma niewielkimi budynkami. Baron miał zamiar urządzić tutaj letnie établissement. Już w czerwcu 1873 r. odbyło się uroczyste otwarcie „Simmenauer Garten”. Nie wiemy, czy baron zamierzał od początku powiększyć établissement, czy też był to wynik pomyślnej działalności założenia. Faktem jest, że w lipcu 1874 odkupił od Carla Rahmera – właściciela fabryki wyrobów korkowych i kupca – położoną obok posesję. Sezon

budowlany 1874 r. upłynął pod znakiem rozbudowywania założenia¹⁸. Wraz z urządzaniem ogrodu nastąpiło przekształcenie usytuowanej bezpośrednio przy ul. Kołłątaja kamienicy, którą rozbudowano równoległe do tejże w kierunku południowym i północnym. W wyniku dobudowania do niej oficyn powstało założenie oparte o rzut zbliżony do litery „C”. Część środkowa nie była skomunikowana z oficynami. Jej rzut uwarunkowany był najpewniej zrębem już wcześniej istniejącego tutaj budynku, założonego na rzucie umiarowego prostokąta¹⁹. Architekt zastosował w podziale wewnątrz układ trzytraktowy, z ciemnym traktem środkowym, znacznie węższym, przeznaczonym na korytarz. Funkcje reprezentacyjne pełnił trakt frontowy (zachodni) podzielony na obszerne salony, zaś trakt tylni, nieco węższy odeń, tworzył szereg pomieszczeń o drugorzędym przeznaczeniu. Podobnie jak w już wspomnianych realizacjach, parter pełnił funkcje usługowe i w dużej mierze powiązany był z założeniem ogrodowym, natomiast trzy wyższe kondygnacje przeznaczono na mieszkania. Splendoru wnętrzom dodawały płycinowe boazerie, architektoniczne podziały ścian, stiukowe fryzy i rozety.

Główne wejście, zaprojektowane centralnie, prowadzi do szerokiej, choć płytkiej sieni ze schodami wyrównawczymi, następnie do obszernego holu i stamtąd do dwubiegowej klatki schodowej, oświetlonej od strony dziedzińca. Pomimo sporych rozmiarów schody nie prezentują się tak interesująco jak w wyżej omawianych przykładach, ponieważ oparte zostały o konstrukcję drewnianą. Znamienne jest, że i w tym przypadku architekt zastosował odrębne schody dla służby, ulokowane w ciemnym szybie, do którego wejście znajdowało się po północnej stronie holu, tuż przy głównej klatce schodowej. Bez wątplenia wiązać to należy z wymogami dla tego typu budownictwa czynszowego, które inspirowało do miana pałacowego. Schody wyznaczają więc – podobnie jak w siedzibach Sachsa i Fridericiego – dwie strefy dostępności. Tę reprezentacyjną – dobrze oświetloną, której stopnie wyściełały chodniki, a ściany zdobiły sztukaterie – przeznaczoną dla mieszkańców apartamentów, ich rodzin, gości i znajomych oraz drugą dla służby – ciasną, mroczną, o których pewnej wiedzy dostarczają nam odczucia jednego z bohaterów Guy de Maupassanta, gdy czytamy: *Wchodząc na schody, których brudne stopnie oświetlał zapalką i na których poniewierały się skrawki papierów, niedopałki i obierzyny, doznawał odczucia obrzydzenia i zapragnął jak najszybciej opuścić to miejsce...*²⁰.

O ile sposób rozplanowania budowli pod względem reprezentacyjności ustępował siedzibie Sachsa czy Fridericiego, to nieco powściągliwe rozwiązanie fasady, choćby z racji jej rozległości, jak i nowoczesności – w ówczesnym rozumieniu tego słowa – konkurowało z obu wspomnianymi założeniami. Zwrócona ku ulicy fasada wyróżnia się pełnym wytwornością pałacowym charakterem. Całość ściany organizuje tu rytm okien, przy czym trzy osie środkowe i pojedyncze osie skrajne (w miejscu, gdzie dobudowano oficyny) podkreślono przez nieznaczne wysunięte „ryzality”, które w poziomie pierwszego i drugiego piętra architekt wzbogacił o erkery. Trzyosiowa partia centralna została dodatkowo wyeksponowana przez balkony ujmujące z obu stron erker. Pałacowy charakter budynku akcentował wznoszący się nad ryzalitem monumentalny trójkątny naczółek, po obu stronach którego umieszczono atykę balustradową, wieńczącą gmach.

Analizując owe trzy wrocławskie założenia, starano się zwrócić przede wszystkim uwagę na elementy o proveniencji renesansowej, które decydowały o ich pa-



¹⁸ Muzeum Architektury Oddział Archiwum Budowlane, T. 3188, 3189.

¹⁹ Por.: B. Grzegorzczuk, *op. cit.*, Wrocław 2000, s. 198.

²⁰ Guy de Maupassant, *Bel-Ami*, Warszawa 2000, s. 35.

il. 13 Dom Gustava Friderici, schody
służbowe. Fot. H. Vuijk, 2008



łacowym image. Zwrócono więc uwagę na rozplanowanie, dyspozycję przestrzenną, wystrój i wyposażenie. Wydaje się jednak, że aby odpowiedzieć na pytanie – czy owe trzy kamienice zasługują na miano pałacu – trzeba dokładnie przyjrzeć się osobom zleceńdawców. Zanim ich przedstawimy, warto – jak sądzę – przypomnieć sobie funkcje, jakie *de facto* spełniały pałace miejskie florenckich patrycjuszki doby renesansu.

Często powracający w okresie renesansu topos rezydencji wzniesionej z zamiarem upiększenia miasta można w pełni odebrać jako pierwszą ozna-

kę odpowiedzialności elit finansowych, sprawujących władzę nad wyglądem ich rodzinnego „burżu”. W owym czasie przynajmniej takie motywacje podaje w swoim dziele Alberti, gdy pisze: *Któż nie poczyta sobie za powód do sławy tego, że budował, skoro przynosi mu zaszczyt nawet to, że postawił domy, w których sam mieszka. Ludzie uczeni uznają to, że ty wznosząc mur czy piękny portyk i przydając mu ozdób w postaci drzwi, kolumn i dachu wykonujesz dzieło dla siebie i dla nich, i cieszą się z tego w sposób szczególniejszy, ponieważ rozumieją, że dziełem tym pomnożyłeś nie tylko swoje bogactwo, ale i sławę tego domu i miasta*²¹.

Jednakże pałacowe budowle nie tylko służyły upiększeniu miasta. Richard Goldthwaite postrzega ówczesny rozwój budownictwa pałacowego w aspekcie dynastycznych koneksji właścicieli i określa palazzo, podobnie jak kaplicę rodzinną, jako „monument to their builders”²². Nieco inaczej traktuje pałac florencki F. W. Kent, który na podstawie dobrej znajomości stosunków w rodzinie florenckiej wyznacza dla palazzo nową funkcję – miejsca dyskusji politycznej i zgromadzeń klienteli. Na podstawie rozległej korespondencji rodziny Strozzi, którzy szeroko komentowali budowę swojej siedziby, Kent przyjmuje, że budowla po pierwsze była postrzegana jako świadectwo *stato* i *gloria* właściciela, jako pomnik jego władzy i tryumfu; po drugie jako dowód znaczenia całego rodu, z którym się utożsamiali i mogli identyfikować wszyscy jego członkowie. Bez wątplenia wielkie budowle, jak pałace Medici, Pitti i Strozzi, były efektem polityki i przez nią zostały poniekąd ukształtowane, zaś leżące u ich podstaw uwarunkowania Kent trafnie scharakteryzował, pisząc: *oligarchic jockeying for position in a race which if started not yet won*²³.

Przytoczone powyżej przykłady pokazują nam z jednej strony, czemu służyły, poza funkcją mieszkalną, renesansowe siedziby; z drugiej zaś ukazują nam owe pałace właśnie w kontekście „otwartości”. Z funkcją „otwartego domu”, który służyć ma nie tylko właścicielowi i członkom rodziny, spotykamy się znacznie wcześniej, już u Cyncerona w jego „De Officiis”, kiedy mówi, że dom powinien być tak wielki jak godność pełniona przez człowieka, którego owa siedziba reprezentuje, ale nie większy²⁴.

Na podstawie krótkiej historii powstania domu barona Josefa von Huppmann-Valbelli (1813-1897) wiadomo, że wzniesiona przez niego kamienica nie w pełni realizowała wyżej wyznaczone przesłanie architektury pałacowej. Baron wznosił go już w podeszłym wieku – miał wówczas przeszło sześćdziesiąt lat i faktycznie przebywał w Dreźnie, a później u syna w Meran²⁵. Domu tego nigdy nie przewidywał na swoją siedzibę, nie posiadał w nim nawet skromnego apartamentu, w którym mógłby zamieszkać w trakcie wrocławskiej wizyty. Nigdzie nie pojawiła się też żadna wzmianka, która pozwoliłaby traktować barona jako mieszkańca Wrocławia²⁶. Liczne przesłanki wskazują, że baron traktował budowę swojej kamienicy jedynie jako lokatę kapitału i przedsięwzięcie komercyjne, podobnie jak wcześniej urządzone na terenie posesji ogrodowe *établissement*, które stale rozbudowywał. Liczni goście odwiedzający wodewilowy teatr czy restaurację w ogrodzie, pijący



²¹ L. B. Alberti, *Dziesięć Ksiąg o budowaniu*. Przedmowa, Warszawa 1960, s. 16.

²² R. A. Goldthwaite, *The Building of Renaissance Florence. An Economic and Social History*, Baltimore 1980.

²³ Cyt. za: M. Linghor, *Der Florentiner Palastbau der Hochrenaissance. Der Palazzo Salimbeni in seinem historischen und architekturgeschichtlichen Kontext*, Worms 1997, s. 32.

²⁴ D. Thomson, *Renaissance Architecture. Critics, Patrons, Luxury*, Manchester, New York 1993, s. 3–4.

²⁵ Por.: „Breslauer Zeitung”, 06. 08. 1897, nr 544.

²⁶ *Ibidem*, w jednym z zamieszczonych po jego śmierci nekrologów jawi się jedynie jako patron kościoła w Szymonkowie, ponieważ z jego funduszy został odremontowany kościół oraz plebania.

il. 14 Dom Gustava Friderici, T. Milczewski, rozeta rokokowa. Fot. H. Vuijk, 2008



piwo bądź grający w bilard najpewniej – w mniejszym lub większym stopniu – naruszali intymność i spokój tego miejsca, przysparzając udręki mieszkańcom domu. I choćby z tego względu nie można traktować owej kamienicy jako pałacu.

Nieco bardziej wyraziście rysuje się sylwetka drugiego zleceniodawcy – radcy miejskiego – Gustava Fridericiego. Gustav Friderici (1825-1885) od roku 1869 do śmierci sprawował funkcję radcy miejskiego w zarządzie miasta. W notatce zamieszczonej po jego śmierci na łamach lokalnej prasy zaznaczono, że był człowiekiem, który swoją wysoką pozycję w mieście zdobył „własnymi siłami”²⁷. Urodził się w Rawiczu i tutaj rozpoczął naukę szkolną. Po ukończeniu szkoły udał się do Środy Śląskiej, gdzie wstąpił do firmy Tietz, w której poszerzał zdobytą wiedzę i doskonalił swoje kupieckie umiejętności. W wieku dwudziestu trzech lat przyjechał do Wrocławia, by wraz z Adolfem Friderici założyć firmę – „Gebrüder Friderici” (1848). Trudno jest dziś ustalić, czy stosunki wzajemne obu Fridericich układały się nie najlepiej, czy też ambitny Gustav zrezygnował ze współpracy z Adolfem i zapragnął kierować własną firmą. Faktem jest, że na początku lat pięćdziesiątych otworzył przy ul. Świdnickiej własną firmę, zajmującą się sprzedażą delikatesów i owoców południowych. Następny okres jego życia, trwający do roku 1869, to czas, który kupiec poświęcił na rozwój firmy. Jednak pomnażanie własnego majątku nie było jedynym obszarem jego poczynań. Mieszkańcom Wrocławia dał się wówczas poznać jako filantrop aktywnie wspomagający najpierw „Reiches Hospital”, a później uczestnicząc w działaniach mających na celu utworzenie szpitala pw. św. Trójcy, następnie zaś angażując w jego budowę, a później wspierając finansowo działające założenie²⁸.

²⁷ „Breslauer Zeitung”, 10. 09. 1885, nr 631.

²⁸ *Ibidem*, nekrolog podpisany przez Kiehlmanna i Bocka.



il. 15 Dom Gustava Friderici, T. Milczewski, rozeta. Fot. H. Vuijk, 2008

Wydaje się, że dobrze prosperująca firma i prowadzona przez lata działalność charytatywna zjednały mu sympatię wrocławian i – co więcej – otworzyły przed nim możliwość kariery publicznej, w trakcie której mógł spożytkować zdobytą wiedzę na rzecz rozwoju miasta. Będąc już radcą miejskim, podejmował się różnych funkcji, m.in. wszedł w skład decernatu zajmującego się kwestią oświetlenia ulic, był członkiem deputacji miejskiej odpowiedzialnej za wszystkie sprawy związane z Teatrem Miejskim czy zastępcą sądu polubownego²⁹. To tylko kilka zadań, z którymi przyszło mu się borykać przez ostatnie szesnaście lat życia z racji powierzonego mu stanowiska. Lata pracy w zarządzie miasta to także okres wzmożonej aktywności społecznej Fridericiego – został wówczas członkiem „Izby Handlowej” oraz „Związku Kupców Chrześcijańskich”³⁰. Pomimo tak pomyślnie przebiegającej kariery we Wrocławiu Gustav nie zapomniał o swoim rodzinnym grodzie – ufundował w Rawiczu z własnych funduszy dom opieki dla ubogich mieszczan, za co otrzymał tytuł honorowego obywatela miasta.

Reasumując dokonania Gustava Fridericiego, należy podkreślić, iż lata pracy w zarządzie, a przede wszystkim ofiarna działalność charytatywna zdecydowały o ogromnym szacunku, jakim darzyli go mieszkańcy miasta. Nie był jedynie zleceniodawcą, ale mógł uchodzić za jednego z wielu patronów Wrocławia. Nie ulega wątpliwości, że w jego kamienicy bywali przyjaciele i znajomi z jego otoczenia; gościł kupców i handlowców, z którymi prowadził interesy, przedstawicieli z kręgu urzędniczego, jak również przyjaciół i bliskich. Zmarł jednak bezpotomnie, a wzniesiony przez niego dom służył jemu i żonie za siedzibę zaledwie kilkanaście lat. Choć pewne fakty z życia radcy miejskiego skłaniają nas do przypuszczenia, że dokładał starań, by



²⁹ Por. też: „Breslauer Zeitung”, 06. 08. 1865, nr 363; 30.04.1869 nr 197.

³⁰ „Breslauer Zeitung”, 11. 09. 1885, nr 634.

il. 16 Dom Gustava Friderici, fasada kamienicy. Fot. H. Vuijk, 2009



prowadzić „otwarty dom” na miarę swoich aspiracji, nie był to jednak salon, w którym gromadzili się przedstawiciele socjety politycznej czy intelektualnej. Stateczny mąż i dobroduszny stryj pozostawał też z dala od świata artystów, chyba że udawał się z żoną na spektakl do Teatru Miejskiego.

Jego pałac czynszowy to okazały dom bogatego mieszczanina i odpowiedzialnego obywatela pruskiego oraz prawego protestanta, który z racji osobistych doświadczeń starał się opiekować tymi, którym się w życiu nie powiodło. Tak więc i tej rezydencji nie powinniśmy raczej rozpatrywać w aspekcie siedziby pałacowej.

Trzecim zleceniodawcą reprezentacyjnej kamienicy, która jest przedmiotem niniejszych rozważań, nie jest jedna osoba, ale firma „Moritz Sachs”, reprezentowana przez dwóch braci – Leopolda (1832-1897) i Siegmunda (1847-

1911) Sachsów. Jednak nie sposób jest pominąć nestora rodu, a zarazem twórcy rodzinnej fortuny – Moritza Sachsa, choćby dlatego, że jest wielce prawdopodobne, iż sam zamysł budowy rodzinnej siedziby mógł się zrodzić dużo wcześniej i był jego pomysłem.

Moritz Sachs (1797-1865)³¹ w wieku trzydziestu lat rozpoczął we Wrocławiu działalność handlową od prowadzenia niewielkiego sklepu z łakociami. Niezwykle rzutki – a przy tym pracowity – szybko znacznie pomnożył kapitał początkowy, tak że w latach czterdziestych XIX w. stał się właścicielem dwóch doskonale prosperujących firm: „Moritz Sachs Manufakturwarren” i „Moritz Bank Geschäft”. Zamożnym mieszkańcom miasta znany był ponadto należący do rodziny „Bazar” – magazyn „paryskich nowości” mieszczący się w Rynku 32. Wytworna konfekcja sprowadzana z Paryża, Lyonu czy Londynu oraz bogaty asortyment wyposażenia mieszkań (meble, dywany, portiery), a także wyroby z własnej manufaktury skłaniały do odwiedzin handlowego przedsiębiorstwa Sachsów nie tylko najzamożniejszych mieszkańców miasta, ale również osoby przyjezdne. Pomimo tak szeroko zakrojonej działalności Sachs nie ograniczał pola swojej aktywności do gromadzenia dóbr doczesnych. Wiadomo, że był członkiem nadzwyczajnym „Żydowskiego Instytutu Wspierającego Handel” od momentu jego powstania (1834) aż do śmierci³². Z pewnością musiał również należeć do Żydowskiego Towarzystwa Szpitalno-Pogrzebowego „Chevra Kadisza”, choć nigdy nie zajął – nobilitującego we wspólnocie żydowskiej – miejsca wśród osób tworzących zarząd³³. Postrzegany przez współpracowników jako *socius*, nieobojętny na problemy życiowe innych, zawsze służący radą i pomocą, człowiek o liberalnych poglądach, związany z haską, otaczał filantropijną opieką nie tylko współwyznawców³⁴. Wiadomo, że w kilka dni po pogrzebie seniora rodu firma „Moritz Sachs” podarowała kwotę w wysokości 25 tal. uczestniczącym w pogrzebie członkiniom „Katolickiego Stowarzyszenia Nauczycielek i Wspierających Wiedzę”³⁵. Moritz Sachs jawi się jako postać bez wątplenia ceniona przez mieszkańców miasta. O tym, że był on także darzony szacunkiem w kręgach elity wyznania mojżeszowego, świadczą małżeństwa obu synów. Leopold stanął bowiem „pod chupą” z Sophie Guradze (1838-1905), wywodzącą się z nawróconej na judaizm szlachty kaukaskiej, która w XVIII w. przybyła przez Polskę do Prus, gdzie wzbogaciła się na handlu drewnem, zaś Siegmund poślubił Ottilie Immerwahr, pochodzącą ze znanej w XVIII stuleciu bogatej rodziny wrocławskich Żydów. Obaj bracia wychowani w atmosferze szacunku dla tradycji i własnej tożsamości – z jednej strony, z drugiej zaś – otwarci na wezwania epoki – kontynuowali chlubne działania ojca.

Po śmierci ojca schedę po nim przejęli obaj synowie. Podczas gdy Leopold zamieszkał w kamienicy przy Rynku 32, Siegmund nadal mieszkał w domu rodzinnym, tzw. „Kornehaus”. Z racji starszeństwa rodzinnymi przedsięwzięciami najpewniej kierował pierworodny Leopold, który jednocześnie wprowadzał w arkana sztuki kupieckiej wówczas niespełna osiemnastoletniego Siegmunda. Mając lat dwadzieścia cztery, Siegmund założył wraz z Ottonem Schiedewitzem firmę handlującą artykułami kolonialnymi (1871). W następnym roku (1872) firma Sachsa obchodziła czterdziestolecie powstania i wszystkie odrębnie działające przedsiębiorstwa zostały połączo-



³¹ „Breslauer Zeitung”, 20. 06. 1865, nr 281.

³² Por.: „Statuten des israelitischen Handlungsdiener Instituts zu Breslau, Ge-gründet den 1. April 1834”, s. 1 i n.

³³ Por.: L. Louis, *Geschichte der Israelitischen Kranken-Verpflegungs - Anstalt und Beerdigungs - Gesellschaft zu Breslau 1726-1926*, Breslau (1926); A. Reinke, *Judentum und Wohlfahrts-pflege in Deutschland. Das jüdische Krankenhaus in Breslau 1726-44*, Hannover 1999; L. Ziátkowski, *Dzieje Żydów we Wrocławiu*, Wrocław 2000, s. 38-41.

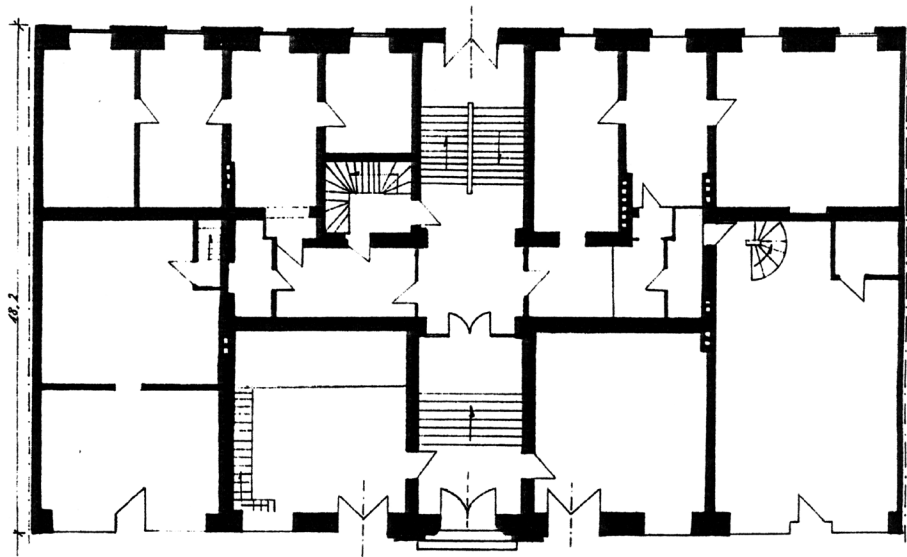
³⁴ „Breslauer Zeitung”, 20. 06. 1865.

³⁵ „Schlesische Zeitung”, 11. 08. 1865, nr 371.

³⁶ „Breslauer Zeitung”, 11. 04. 1872, nr 168.

³⁷ „Bericht über das Breslauer Handlungsdiener Instituts dur den Vorsitzenden erstatte in der ordentlichen General Versammlung 13. mai 1876”, s. 6.

il. 17 Dom Josefa Huppmanna-Valbelli, rzut parteru.
Rys. inw. M. Korżel-Kraśny, 1996



ne w jedną firmę – „Moritz Sachs”, współwłasność Leopolda i Siegmunda³⁶. Obaj bracia nie tylko współpracowali w firmie, ale podobnie jak ojciec działali również w „Żydowskim Instytucie Wspierającym Handel”. Leopold był nawet w zarządzie; natomiast Siegmund pełnił funkcję kuratora³⁷. Przy instytucie funkcjonowała także w latach dziewięćdziesiątych założona przez braci fundacja „Moritz Sachs Jubiläum Stiftung”³⁸. W miarę upływu lat okazało się, że z dwóch braci bardziej przedsiębiorczy był Siegmund. Wiadomo, że już w roku 1872 wstąpił do „Towarzystwa Przyjaciół”, zaś od roku 1885 był również członkiem „Towarzystwa Braterskiego”, w kilka lat później aktywnie uczestniczył w zebraniach „Związku Kupieckiego” oraz „Izby Handlowej”³⁹. Jego zaangażowanie w sprawy miasta i rzetelna wiedza kupiecka przysporzyły mu szacunek wśród obywateli miasta, czego najlepszym świadectwem był fakt, że zasiadł w komisji finansowej „Śląskiej Wystawy Rzemiosł i Przemysłu we Wrocławiu” (1881) wraz z bankierami: Gideonem von Wallenberg-Pachaly, Philippem Moritzem Eichbornem, Friedrichem Beyersdorfem, radcą miejskim Paulem Bülowem, królewskim radcą handlowym Paulem G. Friedentalem, a także królewskim radcą handlowym Heinrichem Heimannem⁴⁰. O ile młodszy z Sachsów angażował się w sprawy gospodarcze, o tyle starszy przedkładał nad nie rozrywki intelektualne.

Po wzniesieniu domu przy pl. Teatralnym Leopold wraz z żoną i synami Siegfriedem, Frantzem, Heinrichem oraz córką Clarą – zamieszkali w apartamencie na drugim piętrze. W krótkim czasie ich dom stał się miejscem spotkań wrocławskiej socjety, głównie pochodzenia żydowskiego, i zaczął odgrywać istotną rolę w życiu artystycznym miasta. Sachswie mieli bez wątpienia aspiracje artystyczne, a zgromadzony przez nich majątek umożliwiał ich realizację. Ściany ich apartamentów zdobiły obrazy malarzy śląskich, głównie z pierwszej połowy XIX stulecia, i portrety gospodarzy: obraz upamiętniający ślub Leopolda i Sophie oraz portret ich młodo zmarłego syna Heinricha – wykonane przez malarza śląskiej arystokracji Ernsta Rescha.



³⁸ Por.: „Bericht über das Breslauer Handlungsdiener...”, za lata dziewięćdziesiąte.

³⁹ „Breslauer Zeitung”, 06. 02. 1069, nr 61.

⁴⁰ „Breslauer Zeitung”, 07. 07. 1880, nr 311.



Spadkobierczynią zarówno fortuny, jak i zamiłowań artystycznych Sachsów była znana w późniejszych latach malarka Clara Sachs (1862-1921), autorka pejzaży i martwych natur. Wykształcona w Berlinie, Monachium i Paryżu, związana była głównie z nurtem postimpresjonizmu. W początkach XX wieku, kontynuując rodzinne tradycje, skupiła wokół siebie krąg przyjaciół, wybitnych artystów i intelektualistów. Ulubionym ich miejscem spotkań była „Cafe Fähring”, mieszcząca się na parterze ich okazałej kamienicy. Można było w niej spotkać historyka sztuki Ericha Klossowskiego, malarza Eugeno Sapiro, jego siostrę Baladine, pierwszą żonę – Spiros, aktorkę Tillę Durieux⁴¹.

Bez wątplenia siedziba Leopolda Sachsa w pełni odpowiadała założeniom architektury pałacowej, nie tylko przez zastosowane w jej realizacji wzorców renesansowych, ale ze względu na „humanistyczny klimat”, jaki stworzyła wokół siebie ta rodzina. Intelktualna atmosfera nie byłaby wszakże możliwa „bez otwarcia” na zewnątrz, które społeczności żydowskiej w mieście *de facto* umożliwiały ustawy państwowe począwszy od roku 1774, kiedy uznana została organizacja gmina⁴². Rezydencja Leopolda – zarówno w czasach jego aktywności, jak i aktywnego życia, które prowadziła jego córka Clara – funkcjonowała niemal jak niegdyś pałace florenckie, a podkreślał to renesansowy image budowli. Odwołanie się do przeszłości, a zwłaszcza renesansu, było nie tylko owocem pasji czy zainteresowań ówczesnej socjety reprezentowanej również przez elity wyznania mojżeszowego. Wydaje się, że był to przede wszystkim rezultat tęsknoty za wyobrażeniem minionej epoki, podobnie jak manifestująca się „czystość i naturalność” – jej obowiązkowy

il. 18 Dom Josefa Huppmanna-Valbelli, fasada. Fot. H. Vuijk, 2006



⁴¹ E. Scheyer, *Eugen Spiro. Clara Sachs. Beiträge zur neueren schlesischen Kunstgeschichte*, München 1977, s. 30.

⁴² L. Ziątkowski, *op. cit.*, s. 37.



⁴³ Por.: W. Okoń, *Wiktoriańscy olimpijanci, czyli klasycyzm estetyzujący*, [w:] *Dylematy klasycyzmu*, (red. Z. Ostrowska-Kębtłowska), Wrocław 1994, s. 191–222.

⁴⁴ Z. Baumann, *Wspólnota. W poszukiwaniu bezpieczeństwa w niepewnym świecie*, Kraków 2008, s. 86.

⁴⁵ W. Benjamin, *Pasaże*, Kraków 2005, s. 968–969.

znak⁴³. Już sposób urządzenia apartamentów ze strefą przeznaczoną do publicznego używania (jadalnia, salon) wyraźnie wskazywał na otwarcie sfery prywatnego życia. Każdy z pokoi w domu dziewiętnastowiecznego patrycjusza poza tym, iż służyć musiał określonej celowi, miał ponadto odpowiadać wizerunkowi prywatnej natury właściciela i dzięki temu manifestowała się „publiczność” jego wizerunku. A przy tym, jak zauważył to Zygmunt Baumann: *choćby nie wiadomo jak pielęgnowali swoją indywidualną autonomię oraz byli pewni swojego osobistego, prywatnego prawa do jej skutecznej obrony i dobrego z niej użytku, odczuwają od czasu do czasu potrzebę „przynależenia”*. Świadomość, że nie jest się samemu i że inni dzielają nasze osobiste pragnienia, działa kojąco⁴⁴. Sądzić można, że ów nowy styl życia mieszczaństwa XIX stulecia wznagał jednak potrzebę prywatności.

Zakończmy powyższe rozważania cytatem z „Pasaży” Waltera Benjamina: *Przestrzeń życiowa osoby prywatnej po raz pierwszy wchodzi w kontrast z jej miejscem pracy. Ta pierwsza konstytuuje się jako wnętrze mieszkalne. Jej dopełnieniem jest kantor. Człowiek prywatny, z rzeczywistością rozliczający się w kantorze, w swym mieszkaniu pragnie mieć stale atmosferę iluzji. Ta potrzeba jest tym bardziej przemożna, że nie ma on zamiaru swych zamierów dotyczących interesów rozszerzać o kwestie społeczne. Ze swego prywatnego światka chce wyrugować obie te sfery. Stąd rodzą się fantasmagorie wnętrza mieszkalnego. Stanowi ono dla człowieka prywatnego cały wszechświat. Gromadzi w nim wszystko, co dalekie i przeszłe. Jego salon to łoża w teatrze świata. [...] Wnętrze mieszkalne jest przytuliskiem dla sztuki. Zbieracz nie jest jego prawdziwym lokatorem. [...] Zbieracz w marzeniach przenosi się nie tylko w jakiś daleki lub miniony świat, lecz widzi się także w lepszym świecie, w którym wprawdzie ludzie nadal nie mają tego, co im potrzeba, rzeczy jednak wolne są od przymusu użyteczności, ale: Wnętrze mieszkalne to nie tylko wszechświat, lecz również futerał dla człowieka prywatnego⁴⁵.*

Reasumując, przyznać należy, że pałac czynszowy Sachsów wykreowany przez zleceniodawcę wspólnie z architektem jako ogromny i luksusowy dom, pomimo „otwartości” najpewniej pozostawał w sferze oczekiwań jego mieszkańców intymnym przytuliskiem, gdzie w piątkowy wieczór po powrocie z synagogi zapalano świece, zasiadano przy stole, by w gronie rodzinnym świętować szabat – jednym słowem zamykano się w twierdzy, w myśl zasady „my house is my castle”.

dr Bożena Grzegorzczak

Historyk sztuki, pracownik Instytutu Zabytkoznawstwa i Konserwatorstwa Uniwersytetu Mikołaja Kopernika w Toruniu. Badania autorki koncentrują się na architekturze XIX wieku oraz zagadnieniach mecenatu artystycznego.

Summary

BOŻENA GRZEGORCZYK / 'My house is my castle'. On semiology of the 19th-century tenement palaces in Wrocław

The subject of this analysis are three tenement houses in Wrocław, aiming to be a „zins-Palast”. Each of them received the name of its principal. The first one was a house belonging to the Jewish family firm „Moritz Sachs”, built during the years 1871-73 and situated at a plot on the corner of Teatralny Square and Świdnicka Street. The second one was a commercial establishment founded by baron Josef Huppmann-Valbella during the years 1873-75 at Kołłątaja Street 30/32. The third was at first glance a more modest tenement house, but erected at the foot of the flank of Liebich’s Hill by the town council member Gustav Friderici in the years 1875-77.

Our analysis is based on the method suggested by Umberto Eco in „*La struttura as-sente*”. The model of the Florentine *palazzo* was taken as a reference point, together with its whole context of meanings assigned to this type of achievements (the family habitat, the place for political discussions and meetings with clients, the owner’s testimony *stato* and *gloria*, the owner’s statue of power and triumph).

Analysing this assumption special attention has been paid to these elements of the Renaissance origin, which decided their palatial image. Consequently our observations were directed towards the lay-out, the spacial outline, the interior decorations and furnishings. Because the Renaissance *palazzo*’s reveal in the context of ‘openness’, we did try to present them above all in the principal’s complexion. As a result, it seems, that only the house of the „Moritz Sachs” firm deserves the name palatial residence.