http://dx.doi.org/10.12775/SiMDzKTiR_T2.2018.013

Honorata Gołuńska

Wydział Sztuk Pięknych UMK, Toruń

**Dekoracja kamienicy
na przykładzie wybranych realizacji
architekta Ernsta Petersa w Bydgoszczy
w początkach XX wieku***

Druga połowa XIX wieku oraz pierwsze dekady XX wieku to czas dynamicznego rozwoju miast pruskich, w tym także Bydgoszczy. Postęp w przemyśle i gospodarce, komfortowe połączenia kolejowe z ważniejszymi ośrodkami Prus – przede wszystkim z Berlinem – oraz wzrastająca liczba ludności spowodowały niezwykle rozwój miasta, również w zakresie budownictwa. Do Bydgoszczy coraz liczniej zaczęli przybywać architekci pochodzący z Berlina, przeszczeplając tu wzorce wielkomiejskiej architektury. Powierzono im przede wszystkim budowę reprezentacyjnych gmachów państwowych, które świadczyć miały o potęgze Cesarstwa Niemieckiego. Realizowali jednak także zlecenia prywatne – dla coraz to zamożniejszych mieszkańców, którzy oczekiwali luksusowych mieszkań i reprezentacyjnej formy architektonicznej. Niezwykle ważną rolę w budownictwie tego typu zaczęła odgrywać fasada, której dekoracje świadczyły o jej właścicielu, pokazywały nie tylko jego status majątkowy, ale również społeczny i wykonywaną profesję.

Dekorację architektury świeckiej przełomu XIX i XX wieku starano się dostosowywać do funkcji budynku, tak by pełniła rolę informacyjną. Znaczenie oraz treści ideowe zawarte były zarówno w określonym „stylu” architekto-

* Artykuł powstał na podstawie pracy magisterskiej: Honorata GOŁUŃSKA, Dekoracje kamienic Ernsta Petersa w Bydgoszczy z początku XX wieku, napisanej pod kierunkiem Michała WOŹNIAKA w Instytucie Zabytkoznawstwa i Konserwatorstwa UMK w Toruniu [mps], Toruń 2013 (dostęp – w Archiwum Prac Dyplomowych UMK w Toruniu).

nicznym, jak i w odpowiednich motywach – ideogramach¹. „Styl”, a co za tym idzie detale architektoniczne, przynależne były konkretnemu typowi budynku architektury oficjalnej i określały je przepisy Cesarstwa Niemieckiego². Ideogramy będące pojedynczym motywem lub zbiorem tworzącym narrację zdołały natomiast obiekty komercyjne i usługowe (banki, domy towarowe, sklepy) oraz coraz bardziej popularne na przełomie wieków kamienice czynszowe³. Tego typu dekoracja, choć złożona z innych motywów, znajdowała się także na kamienicach prywatnych należących do bogatego mieszczaństwa, w tym na interesującej nas podgrupie – domach własnych architektów i mistrzów murarskich. Niekiedy budynek łączył ze sobą dwie, a nawet trzy powyższe funkcje, co także starano się zaakcentować odpowiednim motywem czy detalem architektonicznym.

Przykładem kamienic należących do wspomnianych wyżej grup są realizacje Ernsta Petersa, znajdujące się przy ul. św. Trójcy 23 oraz Kujawskiej 4 w Bydgoszczy. Architekt pochodził z Berlina, gdzie pełnił funkcję architekta rządowego, a od 1885 roku, razem z Bernhardem Sehringiem, prowadził biuro architektoniczne przy Charlottenstrasse 11. Sehring odpowiedzialny był za wykonywanie projektów, natomiast Peters, co ważne, projektował detale, dokonywał obliczeń statycznych oraz zajmował się sprawami administracyjnymi⁴. W 1889 roku Peters samodzielnie założył biuro w Berlinie, które reklamował jako „Büro für Architektur Spec. Fassaden und Details in jeder Stylart”⁵.

¹ Witold KRASSOWSKI, *Aestetyczna ozdoba w architekturze 2 poł. XIX wieku*, [w:] *Sztuka 2 połowy XIX wieku. Materiały Sesji Stowarzyszenia Historyków Sztuki, Łódź, listopad 1971*, red. Teresa HRANKOWSKA, Warszawa 1973, s. 41.

² Gmachy państwowe, tj. administracyjne, użyteczności publicznej oraz świątynie projektowane były na wzór architektury niemieckiej, w tzw. stylu narodowym. Potęgę cesarstwa według ówczesnej władzy najpełniej prezentowały budynki, które posiadały cechy historyzujące. Wznoszono więc budowle neoromańskie (niem. *Rundbogenstil*), neogotyckie (niem. *Spitzbogenstil*), neorenesansowe, a na przełomie wieków głównie neobarokowe (tzw. barok wilhelmiński). Tworząc nową architekturę w Bydgoszczy, władze pruskie stosowały się do owych wzorów, co wynikało ze świadomości prowadzonej polityki germanizacyjnej we wschodnich prowincjach Prus (tzw. *Hebung Politik*). Zob. Małgorzata OMILANOWSKA, *Nacjonalizm a style narodowe w architekturze europejskiej XIX wieku i początku XX wieku*, [w:] *Nacjonalizm w sztuce i historii sztuki 1789–1950. Materiały z konferencji zorganizowanej przez Instytut Sztuki Polskiej Akademii Nauk i Stowarzyszenie Historyków Sztuki w dniach 5–7 grudnia 1995 w Warszawie*, red. Dariusz KONSTANTYNÓW, Robert PASIECZNY, Piotr PASZKIEWICZ, Warszawa 1998, s. 145–148.

³ Zagadnieniem fasad architektury komercyjnej od wielu lat zajmuje się prof. Krystyna Kirschke, badając budownictwo Wrocławia. Prace zostały zwieńczone wieloma artykułami, a także obszerną monografią. Zob. Krystyna KIRSCHKE, *Fasady wrocławskich obiektów komercyjnych z lat 1890–1930. Struktura – kolorystyka – dekoracja*, Wrocław 2005.

⁴ Nanni HARBORDT, *Bernhard Sehring. Das Warenhaus Tietz an Der Leipziger Straße (1899/1900)*, Berlin 2009, s. 5.

⁵ *Adressbuch für Berlin und seine Vororte. Unter Benutzung amtlicher Quellen*, Hg. August SCHERL, 1, Berlin 1902 (dalej cyt.: ADRESSBUCH 1902), s. 1261.

Do Bydgoszczy przybył prawdopodobnie w 1901 roku i pozostał tu jedynie kilka lat – zaledwie do roku 1906 lub 1907, o czym świadczą zapisy w książkach adresowych⁶. W mieście nad Brdą prowadził swoje biuro architektoniczne, a do jego realizacji należą: kamienica przy ul. Cieszkowskiego 5 (1902–1904), osiedle domów jednorodzinnych dla członków Beamten Spar- und Bauverein (Urzędnicze Towarzystwo Oszczędnościowe i Budowlane) na Bielawkach (1903–1905) przy współpracy z Fritzem Weidnerem oraz wspomniane już przebudowy kamienic przy ul. św. Trójcy 23 oraz ul. Kujawskiej 4.

Posesję przy ul. św. Trójcy 23 (wówczas Berlinerstrasse 6) z prostym jednopiętrowym budynkiem zakupił w 1896 roku Franciszek Ciechanowski – bydgoski mistrz budowlany. Posiadłość tę nabył z myślą utworzenia w niej swojego przedsiębiorstwa budowlanego, o czym świadczy projekt jego autorstwa, przedłożony jeszcze tego samego roku Policji Budowlanej, a przedstawiający drewniany parkan ogradzający posesję z tablicą informującą o firmie⁷. Dość skromny charakter kamienicy przed przebudową obrazują dwie prace toruńskiego artysty – Brunona Gęstwickiego, krewnego Franciszka Ciechanowskiego, zachowane w zbiorach prywatnych rodziny (il. 1). Nie dziwi więc, że właściciel postanowił zmodernizować budynek zgodnie ze wzorami powstającej w tym czasie wielkomiejskiej, wysokiej architektury o reprezentacyjnej fasadzie. Zadanie to zlecił w 1903 roku właśnie Ernstowi Petersowi, który powiększył i podwyższył budynek o jedną kondygnację⁸. Fasada uzyskała natomiast ciekawą formę o zróżnicowanej głębokości dzięki dwóm skrajnym ryzalitom, a jej oś środkowa podkreślona została przez portal balkonowy oraz pilastry biegnące w wielkim porządku (il. 2). Elementy architektury neorenesansowej i neobarokowej połączone zostały z secesyjną, roślinną i niejako biomorficzną dekoracją sztukatorską, skupioną głównie w półkolistych zwieńczeniach ryzalitów oraz części centralnej.

Zaprojektowana przez Petersa dekoracja nadała elewacji charakteru reprezentacyjnego oraz „wypozażyła” ją w narrację. Poszczególne motywy stanowiły reklamę przedsiębiorstwa budowlanego oraz promocję tytułu zawodowego posiadanego przez Franciszka Ciechanowskiego. Warto w tym miejscu wspomnieć, iż przełom XIX i XX wieku był okresem silnej emancypacji środowisk architektonicznych, a jednocześnie – ich dużego rozwarstwienia. Najwyżej w hierarchii znajdowały się grupy mające uprawnienia do działalności projektowej: architekci – urzędnicy związani z miejską Policją Budowlaną, architekci

⁶ *Adressbuch nebst allgemeinem Geschäfts-Anzeiger von Bromberg und dessen Vororten auf das Jahr 1902: auf Grund amtlicher und privater Unterlagen*, 1, Hg. C. GARDIEWSKI, Bydgoszcz 1901, s. 148.

⁷ Akta Budowlane miasta Bydgoszczy, Akten der städtischen Polizei-Verwaltung zu Bromberg (dalej cyt.: ABB), Archiwum Państwowe w Bydgoszczy (dalej cyt.: APB), sygn. 6978, k. 1, 2.

⁸ ABB, APB, sygn. 6978, k. 36.

działający prywatnie oraz mistrzowie budowlani (niem. *Baumeister*). Natomiast mistrzowie murarscy i ciesielscy (niem. *Maurer und Zimmermeister* – często łączone specjalizacje) posiadali jedynie uprawnienia do adaptacji gotowych projektów architektonicznych⁹. Terminy te nie były jednak stosowane konsekwentnie, zdarzało się bowiem, że osoby nieposiadające odpowiedniego wykształcenia tytułowały się bezprawnie mianem architekta¹⁰. Taki stan rzeczy prowadził do sporów w środowisku budowlanym – stąd grupy zawodowe z najwyższego szczebla dążyły do autonomii i prowadziły rozbudowaną „kampanię reklamową” swoich uprawnień oraz możliwości twórczych.

Swoją profesję mistrza budowlanego Franciszek Ciechanowski reklamował za pomocą szczególnego motywu znajdującego się na fasadzie. Jest nim reliefowe przedstawienie prac murarskich znajdujące się na szerokim gzymsie oddzielającym parter od pierwszego piętra (il. 3 i 4). Narrację tworzą cztery figuralne sceny zakomponowane w poziomym prostokącie przedstawiające w sposób realistyczny etapy pracy budowlanej wykonywanej przy użyciu specjalistycznych narzędzi, takich jak: tachimetr, pion murarski czy kątownik. W ten sposób każdy potencjalny klient został poinformowany o nowoczesnych metodach pracy przedsiębiorstwa budowlanego Franciszka Ciechanowskiego. Wprowadzenie antycznych budowli oraz stroju architekta sugeruje natomiast w czytelny sposób wyższość zawodu architekta, a w tym wypadku mistrza budowlanego, nad zwykłymi majstrami murarskimi, jako osoby zajmującej się pracą intelektualną – projektową (il. 4).

Płaskorzeźby te wpisują się w popularny nurt ikonografii *homo faber*, czyli „człowieka-wytwórcy”, przeżywającej rozkwit właśnie na przełomie XIX i XX wieku. Rozbudowane cykle narracyjne ilustrujące rzeczywistą pracę pojawiły się natomiast na początku XX wieku. W tym czasie ikonografia *homo faber* przybrała nową formę, dostosowaną do realiów świata doby Rewolucji Technicznej¹¹. Coraz częściej przedstawiano bowiem najnowsze wynalazki techniki: nowoczesne narzędzia, maszyny, środki lokomocji. Mimo to wciąż istniała silna potrzeba ich alegoryzacji, która w przypadku

⁹ Skuratowicz wyróżnia ponadto kategorię przedsiębiorcy budowlanego (niem. *Bauunternehmer*), który często nie miał uprawnień do działalności projektowej. Projekty w takim przypadku wykonywali inni pracownicy firmy, a sygnował je właściciel. Nierzadko przysparza to trudności w określeniu autorstwa projektu architektonicznego, zob.: Jan SKURATOWICZ, *Architektura Poznania 1890–1918*, Poznań 1991, s. 45.

¹⁰ Andrzej ŁASKOWSKI, „*Sibi et posteritati*”. Autoprezentacja i reklama w środowisku architektów, budowniczych i inżynierów w Galicji u schyłku XIX i na początku XX wieku, „Kwartalnik Architektury i Urbanistyki. Teoria i Historia”, 57, 2012, z. 1, s. 36.

¹¹ Janusz L. DOBESZ, *Ikonografia „homo faber” w rzeźbiarskiej dekoracji wrocławskich fasad epoki historyzmu*, [w:] *Sztuka a technika. Materiały Sesji Historyków Sztuki, Szczecin, listopad 1987*, red. Monika BIELSKA-ŁACH, Warszawa 1991, s. 163.

omawianej kamienicy ujawniła się w częściowej antykizacji przedstawień pracy budowlanej.

Z zachowanych projektów Ernsta Petersa wynika, że ważnym elementem dla zrozumienia narracji elewacji było także nieistniejące już ogrodzenie posesji (il. 5)¹². Szczyt bramy ozdabiać miała kompozycja składająca się z cyrkla i kątownicy zwieńczonej koroną w otoczeniu trzech pustych tarcz herbowych. Wyobrażenie to ukazywało narzędzia pracy architekta i było popularnym motywem przedstawianym na fasadach akademii budowlanych i domów własnych architektów, licznie przedrukowywane we wzornikach ornamentalnych tego okresu¹³. Prawdopodobnie dekoracja bramy nie została jednak wykonana, o czym świadczy dawna fotografia uwieczniająca rezultat końcowy¹⁴.

Program ideowy elewacji znalazł kontynuację w malowidłach we wnętrzach budynku autorstwa Brunona Gęstwickiego. Pokrywały one niegdyś niemalże całe ściany sieni klatki schodowej wraz z sufitem. Do dziś zachowały się malarsko potraktowane pejzaże: heroiczny z motywami architektury oraz rzeźb antycznych, idylliczny ze sztafażem, a także leśny z bożkiem Panem grającym na syrinksie. Na stropie znajdują się zaś kompozycje złożone z kobiecych, profilowych portretów, zakomponowanych w okrągłym medalionie, umieszczonym na tle linearnie opracowanego listowia o charakterze secesyjnym. Najważniejszym elementem łączącym się z pracą mistrza budowlanego i architekta jest pionowa kompozycja znajdująca się na ścianie południowej, przedstawiająca atrybuty ułożone na wzór panopliów przypisanych różnym zawodom artystycznym (il. 6). Tworzą one swoistą alegorię popularnej w tym czasie idei syntezy sztuk pięknych: malarstwa, architektury, muzyki. Architekturę reprezentują kątownik, ekierka oraz zwój papieru z pieczęcią (będącego być może projektem rysunkowym), muzykę – mandolina i trąbka, a sztukę malarską – paleta i pędzele. Całość dopełnia wyobrażenie kobiecej głowy w medalionie otoczonym wicią roślinną, a także motyw czaszki lub białego modelu głowy znajdującej się tuż nad instrumentami muzycznymi.

Innym ważnym sposobem autopromocji i autoprezentacji stosowanej przez środowiska architektoniczne była reklama bezpośrednia, czyli np. szyld reklamowy lub napisy malowane na fasadzie¹⁵. W tym czasie większą wagę zaczęto

¹² Projekty ogrodzenia z dn. 12 VIII 1904 r. znajdują się w zbiorach prywatnych P. Ciechanowskiego.

¹³ Obszerny zbiór tego typu motywów przerysowanych z konkretnych realizacji architektonicznych zamieścił Franz S. Meyer w wydany w 1886 r. wzorniku ornamentów. Zob. Franz S. MEYER, *Handbook of ornament*, New York 1898, s. 116–119 (pierwsze wydanie: Franz S. MEYER, *Ornamentale Formenlehre*, Leipzig 1886).

¹⁴ Fotografia ukazująca stan sprzed II wojny światowej zachowała się w zbiorach prywatnych P. Ciechanowskiego.

¹⁵ LASKOWSKI 2012, s. 35.

przywiązywać także do odpowiednio zaprojektowanych papierów firmowych, reklam prasowych, a nawet wzmianek umieszczanych w książkach adresowych¹⁶. Na fasadzie kamienicy przy ul. św. Trójcy również znalazło się miejsce na tego typu „promocję”. Jej ślady w postaci napisów informujących o przedsiębiorstwie zachowały się do dziś w prostokątnej płycinie umieszczonej na jednym z ryzalitów. Franciszek Ciechanowski używał także specjalnego, graficznie opracowanego papieru firmowego, a wyposażenie mieszkania wzbogacił o reprezentacyjne portrety przedstawiające mistrza budowlanego oraz jego żonę Mariannę, autorstwa Brunona Gęstwickiego. Całość – wraz z wystawną, zewnętrzną oprawą piętra mieszczącego mieszkanie właściciela, podkreślone paradnym balkonem – stanowiła promocję statusu społecznego Franciszka Ciechanowskiego oraz identyfikację wizualną jego przedsiębiorstwa¹⁷.

Ernst Peters kontynuował współpracę z firmą budowlaną Ciechanowskiego przy rozbudowie willi znajdującej się przy dzisiejszej ulicy Kujawskiej 4. Należała ona do bogatej rodziny Kolwitzów, prowadzącej handel artykułami metalowymi. Założyciel firmy – Ludwig Kolwitz, zlecił w 1890 roku wybudowanie prywatnej willi na obrzeżach miasta (na dawnym terenie Przedmieścia Kujawskiego)¹⁸. Autorem projektu kamienicy był Józef Świącicki – wybitny bydgoski architekt, który stworzył reprezentacyjny, trójkondygnacyjny budynek o bogatej, historyzującej dekoracji fasady, nawiązującej do rozwiązań mianierizmu i baroku (il. 7). Analogiczny układ pomieszczeń parteru i pierwszego piętra świadczyć może o tym, że były to dwa niemalże odrębne mieszkania dla właściciela i jego syna Emila¹⁹. Architekt pomyślał także o motywie identyfikującym inwestorów. W centralnym miejscu fasady nad środkowym oknem umieścił bowiem płaskorzeźbiony kaduceusz, symbolizujący handel – profesję Kolwitzów.

Szybko bogacąca się rodzina zlecała serie przebudów kamienicy w latach 1899–1917 różnym architektom. Miały one doprowadzić do uzyskania coraz to bardziej reprezentacyjnej formy – nie tylko fasady, lecz także wnętrza. Podczas rozbudowy, dokonanej przez Ernsta Petersa w 1904 roku, willę powiększono, zmieniając elewację północną oraz część fasady²⁰. Dobudowany fragment uzyskał nową dekorację sztukatorską, a w narożniku umieszczono ryzalit sięgający połowy drugiego piętra. Co ciekawe, architekt nie starał się stylistycznie dostosować nowej części do istniejącego już budynku. Uzyskała ona bowiem

¹⁶ TAMŻE, s. 47.

¹⁷ Takie rozwiązanie jest bardzo popularne dla architektury przełomu XIX i XX w. Na fasadzie akcentowano pomieszczenia, takie jak salon, pracownia czy biuro, w których przebywał inwestor, za pomocą bogatej oprawy architektonicznej i sztukatorskiej, por. SKURATOWICZ 1991, s. 54.

¹⁸ ABB, APB, sygn. 3285, k. 2–10.

¹⁹ Bogna DERKOWSKA-KOSTKOWSKA, *Willi Kolwitzów*, „Kronika Bydgoska”, 14, 1992, s. 29.

²⁰ GOŁUŃSKA 2013, s. 79.

bardzo oszczędną dekorację o secesyjnym ornamencie, złożonym z motywów analogicznych do tych, użytych w kamienicy Franciszka Ciechanowskiego. Jedynym elementem personalizującym elewację willi są umieszczone na drzwiach wejściowych mosiężne plakiety z naturalistycznymi portretami chłopca i dziewczynki, przedstawiające prawdopodobnie dzieci Emila Kolwita (il. 8). Z takim ascetycznym wyglądem nowych elewacji kontrastuje natomiast bogaty wystrój wnętrza, jaki otrzymała kamienica również podczas prac prowadzonych przez Petersa. Wystawną formę uzyskały przede wszystkim hol i jadalnia, znajdujące się na parterze. Oba pomieszczenia są bogato zdobione snycerką o ornamentyce dość niejednorodnej stylistycznie. Jadalnia posiada bowiem rozbudowaną, neobarokową i neorokokową dekorację, odpowiadającą zapewne gustom nowobogackich właścicieli. Natomiast w holu Peters zaplanował wystrój o detalach odpowiadających najnowszemu trendom architektonicznemu, czerpiącym ze zgeometryzowanej secesji wiedeńskiej, ku której prawdopodobnie zmierzał w swojej twórczości. W obu pomieszczeniach pojawiły się elementy personalizujące i upamiętniające właścicieli. Jest to przede wszystkim płaskorzeźbiony herb rodu Kolwitzów, umieszczony w holu na drewnianej balustradzie okalającej schody (il. 9). W jadalni natomiast, na ażurowej, drewnianej ścianie, przedstawiono płaskorzeźbiony kartusz zbudowany z fragmentów muszli i wypełniony inicjałami „E.K.” (Emil Kolwitz) (il. 10). Muszle – niegdyś towar luksusowy i wyjątkowy – stały się symbolem bogactwa, a w tym wypadku świadczyły o przepychu oraz powodzeniu finansowym firmy Kolwita. Kartusz upamiętnia więc inwestora: wskazuje na trud, jaki włożył w tworzenie swojego domu, a także na trwałość tego dzieła. W ten sposób wnętrze uzyskało bogaty i reprezentacyjny wystrój, którym mógł pochwalić się Emil Kolwitz przybywającym tu na wystawne bale gościom²¹.

Przedstawione pokrótce kamienice projektu Ernsta Petersa w Bydgoszczy są przykładem dążenia ich właścicieli do stworzenia godnej oprawy architektonicznej prezentującej zajmowane przez nich stanowiska lub pozycję społeczną. Program fasady i wystroju budynków realizuje szczególnie popularną na przełomie XIX i XX wieku ideę *architecture parlante*, zgodnie z którą elewacje mają informować odbiorcę o funkcji gmachu²². Naturalnie w Bydgoszczy występują liczne przykłady kamienic wpisujących się w tę ideę, o bogatej dekoracji symbolicznej i narracyjnej, niekiedy bardziej rozbudowanej i egemplifikacyjnej. Realizacje Ernsta Petersa są jednakże ciekawe ze względu na zachowany w dużym stopniu wystrój wnętrz i pielęgnowane przez ich współczesnych właścicieli.

²¹ Świadczyć o tym wspomnienia mieszkańców okolicy, z którymi w latach 70. XX w. rozmawiał historyk Wincenty Gordon, zob. Wincenty GORDON, *Bydgoszcz nieznana. Ulica Kujawska nr 2 i 4*, „Dziennik Wieczorny”, R. XIX, 11–12 VI 1977, s. 7.

²² Janusz L. DOBESZ, *Ozdoba kamienicy mieszczańskiej w XIX i XX wieku*, [w:] *Architektura Wrocławia*, red. Jerzy ROZPĘDOWSKI, 1: *Dom*, Wrocław 1995, s. 273.

cicieli tradycje. Posiadają ponadto elementy popularne w architekturze przełomu XIX i XX wieku, ale odosobnione w budownictwie bydgoskim, takie jak realistyczny, reliefowy cykl w typie *homo faber* oraz rozbudowane malowidła ściennie wykonane przez wybitnego artystę.

Należy jednak wspomnieć, że na ostateczny wygląd dekoracji kamienic, oprócz zachcianek inwestorów, wpływ miało wiele innych uwarunkowań. Przede wszystkim, przełom wieków był czasem mody na dużą liczbę dekoracji, które w znaczny sposób podnosiły wartość kamienicy²³. Sytuację tę zintensyfikował rodzący się nurt secesyjny, głoszący pochwałę ornamentu, detalu i zdobnictwa. Doprowadziło to w rezultacie do rozwoju firm sztukatorskich²⁴, odlewni cynku czy żeliwa, produkujących masowo elementy wystroju – nie zawsze wysokiej jakości. Po 1870 roku zmieniła się bowiem technika wytwarzania dekoracji – stosowano tańsze, ale gorszej jakości materiały, dzięki którym elementy zdobnicze stały się bardziej powszechne i łatwiej dostępne²⁵. W związku z tym architekt był często ograniczony w swym działaniu gustem i dążeniem inwestorów do posiadania domu o bogatych i rozbudowanych dekoracjach, w myśl zasady „im więcej, tym lepiej”. Postępowanie takie potępiano już ówczesnie, publikując krytyczne teksty w czasopismach dla architektów, o czym świadczą wypowiedzi z epoki, określające architekturę mieszczańską mianem „gipsowych tortów”²⁶.

Z podobnymi problemami zmagał się zapewne Ernst Peters, realizując zlecenia bydgoskich inwestorów. Wydaje się jednak, że architekt dzięki dużemu doświadczeniu, a także indywidualnemu podejściu do klienta, w sposób umiejętny połączył detale dostępne na rynku z elementami projektowanymi na prywatne zamówienie. Peters jako „specjalista od fasad i detali w każdym stylu”²⁷ już na etapie pracy projektowej tworzył jednolity i przemyślany program dekoracji. Nie są więc one wynikiem przypadku, lecz zaprojektowaną koncepcją ikono-graficzno-estetyczną²⁸. Analiza wystroju budynków autorstwa Petersa pozwala zatem poszerzyć wiedzę o kulturze materialnej regionu, a szczególnie – o historii budownictwa i technik budowlanych, która kształtowała się równolegle do panujących w architekturze mód i stylów.

²³ KRASSOWSKI 1973, s. 139.

²⁴ W Bydgoszczy w 1904 r. działało pięć fabryk sztukatorskich, a niecałe 20 lat wcześniej – w 1888 r. swoją działalność zaczynała dopiero pierwsza taka firma, założona przez Otto Trenneta. Por. Bogna DERKOWSKA-KOSTKOWSKA, *Józef Świącicki, szkic biografii bydgoskiego budowniczego*, „Materiały do Dziejów Kultury i Sztuki Bydgoszczy i Regionu”, 6, 2001, s. 34 oraz GOŁUŃSKA 2013, s. 141.

²⁵ KRASSOWSKI 1973, s. 143.

²⁶ W., *O poczuciu artystycznym właścicieli domów*, „Inżynierja i Budownictwo”, 2, 1880, s. 142.

²⁷ ADRESSBUCH 1902, s. 1261.

²⁸ Świadczą o tym projekty elewacji zachowane w zbiorach prywatnych P. Ciechanowskiego, na których Peters w sposób szkicowy określał motywy i wielkość dekoracji.

Honorata Gołuńska

Faculty of Fine Arts, Nicolaus Copernicus University in Toruń

Decoration of apartment houses, on the example of a select group of buildings realized by Ernst Peters in Bydgoszcz in the early 20th century

The dynamic industrial and economic development of Prussian towns at the turn of the 19th and 20th century, as well as the growing population brought about changes in architectural landscape. The increasingly rich inhabitants of the cities required luxurious dwelling places and a rich architectural form that would indicate their social and economic status as well as their profession. A building's façade became an extremely important element of architecture at this time, because it could convey the function of the building or serve as a sort of self-presentation of the investor. These messages were conveyed through 'styles' or ideograms, which were read either individually or in connection to each other, creating well thought-out narratives.

The ways in which the decorations were used, typical motifs and their contents are discussed in the article on the example of a number of Bydgoszcz houses, designed in the beginning of the 20th century, by the Berlin-born architect, Ernst Peters. The details of the façades and of the rooms were adapted to fit the function of the building. One of them, for example, was the headquarters, but also the private home, of master builder, Franciszek Ciechanowski. Another was the private villa of the affluent Kolwitz family of traders. Ciechanowski wanted his house to serve as an attractive advertisement for his company, but also to emphasize the high rank of his profession. Motifs taken from the so called *homo faber* iconography were used for this purpose. Emil Kolwitz on the other hand, paid more attention to the interior of the building, ordering for the rich decoration of rooms where he would entertain important and valued guests. The wood carved ideograms were supposed to commemorate the Kolwitz line, the investor and his children, and to emphasize the family's wealth.

This article also discusses a number of non-artistic factors which influenced the final shape of the decorations. These were the result of the necessity of cooperation between the architect and investor, fulfilling the investor's expectations but also adjusting the project to fit with what was available on the market as well as the investor's financial resources. These factors, alongside prevailing fashions of the time, formed the final shape and content of the architectural projects.

Il. 1. Bydgoszcz, kamienica przy ul. Świętej Trójcy 23, widok elewacji północnej, olej na płótnie; Brunon Gęstwicki, ok. 1896 r. Zbiory prywatne Piotra Ciechanowskiego. Fot. H. Gołuńska

Il. 2. Bydgoszcz, kamienica przy ul. Świętej Trójcy 23, elewacja frontowa. Fot. H. Gołuńska

Il. 3. Bydgoszcz, kamienica przy ul. Świętej Trójcy 23, detal fasady, 1904. Fot. H. Gołuńska

Il. 4. Bydgoszcz, kamienica przy ul. Świętej Trójcy 23, detal fasady, 1904. Fot. H. Gołuńska

Il. 5. Bydgoszcz, kamienica przy ul. Świętej Trójcy 23, projekt ogrodzenia posesji, fragment; Ernst Peters, 1904. Fot. zbiory prywatne Piotra Ciechanowskiego

Il. 6. Bydgoszcz, kamienica przy ul. Świętej Trójcy 23, sień klatki schodowej, malowidło na ścianie południowej; Brunon Gęstwicki, ok. 1904. Fot. H. Gołuńska

Il. 7. Bydgoszcz, kamienica przy ul. Kujawskiej 4, elewacja frontowa. Fot. H. Gołńska

Il. 8. Bydgoszcz, kamienica przy ul. Kujawskiej 4, detal drzwi wejściowych, 1904. Fot. H. Gołńska

Il. 9. Bydgoszcz, kamienica przy ul. Kujawskiej 4, balustrada galerii holu, 1904. Fot. H. Gołuńska

Il. 10. Bydgoszcz, kamienica przy ul. Kujawskiej 4, fragment ścianki oddzielającej północno-wschodni narożnik dawnej jadalni, 1904. Fot. H. Gołuńska