

Wojciech Suchocki

## POKÓJ PANA W PAŁACU W MOSZNEJ <sup>1</sup>

Poniższy tekst jest całością, która jednocześnie domaga się rozwinięcia. Podejmuje on pewne zadanie, którego wykonanie ma umożliwić dalsze badanie przedmiotu. Przedmiotem tym jest obiekt architektoniczny, tekst ten próbuje więc określić, jak i co znaczy przestrzeń, jest odczytaniem i analizą konkretnej przestrzeni, mającą na celu ujawnienie zasady jej funkcjonowania. Posługuje się w tym celu — sprawdzając jej możliwości — techniką wspartą na ustaleniach i postulatach, sformułowanych w stosunku do semiotyki architektury przez Umberto Eco w *Pejzażu semiotycznym* <sup>2</sup>. Rozkłada więc przestrzeń na elementy, których układ wpływa na jej znaczenie i dalej stara się zidentyfikować zasady stojące za zespołem ich wzajemnych relacji, określić reguły, jakim się on podporządkowuje, warunki jego sensownego funkcjonowania <sup>3</sup>, dąży do opisanie formy retorycznej, jaką on konstruuje, wreszcie — identyfikacji ideologii, która tę formę wygenerowała <sup>4</sup>.

---

<sup>1</sup> Jest to, nieznacznie zmieniony, tekst referatu wygłoszonego na sesji poświęconej problemom konserwatorskim, zorganizowanej we wrześniu 1975 r. w Poznaniu. Herrensaal, czyli pokój pana znajduje się w południowo-wschodnim skrzydle pałacu, dobudowanym do starszego powstałego w roku 1768, pałacu barokowego, po jego pożarze w roku 1896. Właścicielem pałacu był wtedy Franz Hubert Graf von Tiele-Winkler. W drugiej fazie rozbudowy powstało skrzydło płn.-zach. ukończony w r. 1913. Zob. R. Weber, *Schlesische Schlösser*. T. 1, Dresden-Breslau 1909, s. 21, tabl. 88 - 92.

<sup>2</sup> U. Eco, *Pejzaż semiotyczny*. Warszawa 1972.

<sup>3</sup> W tej fazie analizy, jak mówi Barthes, „rozgrywa się rodzaj walki przeciwko przypadkowi, [...] dzieło jawi się jako skonstruowane, to znaczy obdarzone sensem dzięki regularnemu powrotowi i kojarzeniu jednostek”. R. Barthes, *Działalność strukturalistyczna*. W: Mit i znak. Eseje. Warszawa 1970, s. 278. Jednocześnie każda relacja w dziele ma znaczenie, „sztuka nie zna szumów (w znaczeniu teorii informacji): jest to system czysty, nie ma tu nigdy jednostek zmarnowanych”. R. Barthes, *Wstęp do analizy strukturalnej opowiadań*. Pamiętnik Literacki 1963 z. 4, s. 334 - 335.

<sup>4</sup> Na temat retoryki i ideologii zob. U. Eco, op. cit., zwłaszcza s. 139 - 148.

Fakt, że analiza relacji może odsłonić reguły systemu (ustawienia np. mebli) wiedzie nas do uzasadnienia postulatu „wejścia w badanie” przedmiotu poprzez analizę typu powyżej przedstawionej. Pozwala ona niejako wytyczyć kierunki, w których trzeba podążyć, i doradza jaką sieć wybrać, aby z oceanu źródeł wyłowić te (słowniki typologiczne, stylistyczne, ikonograficzne, obyczajowe etc., o określonym historycznie i społecznie zakresie oddziaływania), które są preferowane niejako przez sam przedmiot, by wypełnić historyczną materią przestrzeń pomiędzy skończoną liczbą elementów przedmiotu, a jego „ostatnią instancją” ekonomiczno-społeczną, nadać mu sens historyczny i uchwycić jego przemiany, a także ujawnić faktyczną heterogeniczność przedmiotu i określić zasadę jego osobliwości, indywidualności. Wszystkiego tego dokonujemy nie tracąc z oczu przedmiotu, a raczej patrząc poprzez niego, w porządku określonym jego konstytutywną zasadą, wytyczonym jego pojemnością znaczeniową.

0.1. Podstawowy podział przestrzenny w obrębie pomieszczenia wyznaczony jest przez względnie najsilniejszy element wydzielający, jakim jest podwójne zróżnicowanie poziomu podłogi. Powstają w ten sposób trzy zasadnicze człony przestrzenne (il. 1). Drzwi wejściowe prowadzą do pierwszego, względnie zintegrowanego członu (A) (il. 9). Stosunki wymiarów (dł. 1431/szer. 733/wys. 440 cm) podkreślają jego kierunkowość, denotują<sup>5</sup> przechodzenie, dążenie—do, określają tę przestrzeń jako przestrzeń do przejścia. Najdłuższy wymiar wyznacza kierunek<sup>6</sup>, który podkreśla oś,

<sup>5</sup> W znaczeniu nadanym pojęciu denotacji architektonicznej przez Umberto Eco w książce *Pejzaż semiotyczny*, zwłaszcza s. 285 - 295. W szkicu rozwijającym zawarte tam postulaty dla semiotycznych badań architektury Eco lapidarnie przypomina definicje używanych w niniejszym tekście pojęć: „[...] rozróżniłem [...] dwa typy funkcji: FUNKCJE PRYMARNE, te, które tradycja funkcjonalistyczna uznaje za funkcje w prawdziwym sensie słowa (wchodzenie po schodach, stanie w oknie, nabieranie powietrza, radowanie się światłem słonecznym, mieszkanie razem, etc.) i FUNKCJE SEKUNDARNE, takie, które historycy sztuki i ikonolodzy zaklasyfikowaliby jako „wartości symboliczne” architektury: katedra gotycka umożliwia pewne funkcje prymarne, takie jak „gromadzenie się”, ale jednocześnie komunikuje ona wiele wartości „ideologicznych”, takich jak „atmosfera mistyczna”, „rozprzestrzenianie się światła jako symbol obecności bożej” lub inne, „koncentrację”, „uległość” itd. Rozróżniłem tedy w znaku architektonicznym proces DENOTACJI funkcji prymarnych i proces KONOTACJI funkcji sekundarnych. Oczywiście dla wielu obiektów architektonicznych komunikacja funkcji sekundarnych jest ważniejsza (społecznie i ideologicznie) niż komunikacja funkcji prymarnych. Dlatego termin „funkcja” nie jest do rozumienia w ścisłym sensie przeznaczonym dla niego przez funkcjonalizm”. U. Eco, *A Componential Analysis of the Architectural Sign (Column)*. *Semiotica* 1972 t. V, n. 2, s. 98.

<sup>6</sup> Np. otwarcie przestrzeni ku górze, wywyższenie może osłabić „przejściowość” przestrzeni, przez oznaczenie przestrzeni do kontemplowania, przebywania w niej (na mocy konwencjonalizacji bodźca) — będzie tak w galerii w tymże pałacu. Tego

utworzona na skutek umieszczenia naprzeciwko siebie drzwi i okna. Drzwi pełnią funkcje prymarne, takie jak: przechodzenie (wchodzenie, wychodzenie), łączenie lub dzielenie (otwarcie — zamknięcie); stanowią względnie najsilniejszy element wydzielający, pełniąc szczególną funkcję wytyczania zasięgu tej przestrzeni jako odrębnego pomieszczenia w stosunku do reszty przestrzeni wewnętrznej budowli. Okno denotuje obok łączenia — dzielenia w stosunku do przestrzeni zewnętrznej, przede wszystkim oświetlanie i wyglądanie na zewnątrz. Szczególnie ta druga funkcja podkreśla kierunkowość wnętrza i, w tym wypadku, jego charakter „przejściowy”. Otwierająca się przestrzeń wykusza (D)<sup>7</sup>, silnie zaakcentowana poprzez ścięcie narożnika, spełniająca przede wszystkim funkcję widokową, jawi się jako jeszcze silniejszy element tego typu. Widokowa funkcja jest tu mocniej zaakcentowana przez umieszczenie w wykuszu port-fenêtre'u, prowadzącego na balkon. Do elementów nadających tej partii pomieszczenia znaczenie celu dążeń, przyłącza się dostrzegane otwarcie przestrzeni w bok, niemożliwe do penetracji bez przybliżenia się.

Jednak, jak wspomniano, człon ten ma jedynie względnie zintegrowany charakter, a to ze względu na sfunkcjonalizowanie występujących w nim elementów architektonicznych. Na prawo od drzwi znajduje się bowiem płytką wnęka, w niej, w ścianie — kominek, naprzeciwko niego — okno. W ten sposób, poprzez wytyczenie poprzecznej osi i poszerzenie w tym kierunku, tworzy się mniejszy człon przestrzenny ( $A_1$ ), w przeważającej części zawierający się w wyżej opisanym (nie przenika się z nim tylko na około 19% długości podstawy), ukierunkowany do niego poprzecznie i mający odmienny charakter. Ma własne okno-oświetlenie, ma też kominek, który oprócz denotowania ogrzewania, zatrzymania się, grzania się przy nim, konotuje takie pojęcia, jak przytulność, ciepło, intymność, ognisko domowe. Duży stopień przenikania nie pozwala tu mówić o dwóch przestrzeniach — każe mówić o ambiwalentnym charakterze przestrzeni: do przejścia i do przebywania<sup>8</sup>.

Spośród elementów podkreślających kierunkowość, okno na osi spełnia swą funkcję z chwilą, gdy stanie się przed nim, wykusz niejako bardziej

---

typu znaczenia wymiarów, choć ich zakres obowiązywania jest szeroki, traktujemy relatywnie — przede wszystkim w stosunku do tej konkretnej budowli; wyznaczenie bezwzględnej i ścisłej skali jest oczywiście niemożliwe.

<sup>7</sup> W opisie przestrzeni sali używam terminu „wykusz” na określenie tej formy przestrzennej, choć nie jest to zgodne z jej zewnętrznym ukształtowaniem, chodzi mi tu jednak o podkreślenie specyficznej funkcji „poszerzania” wnętrza.

<sup>8</sup> Pochopna byłaby w tej fazie próba ustalenia podporządkowania jednej funkcji — drugiej; rozstrzygnięcia szukać można w całości rozwiązania przestrzennego, po wzięciu pod uwagę wszystkich relacji, a przede wszystkim — gdy pozwoli to na zrekonstruowanie systemu konwencji, na których opiera się ten komunikat przestrzenny, konkretnie — kodyfikacji hierarchii funkcji.

angażuje w swą funkcję widokową poprzez przedłużenie drogi jej spełnienia: swym przestrzennym ukształtowaniem wybiega poza zasadniczy plan, sugeruje pięcioboczne zamknięcie, otwiera się port-fenêtre'em, wreszcie poprzez balkon prowadzi już do zewnętrznej przestrzeni — otwiera widok i zarazem zamyka drogę. Jedynie więc wspomniane otwarcie przestrzeni w bok umożliwia dalszą penetrację sali, konieczną dla pełnego rozpoznania, rodzi nowe znaczenia i wpływa na zmianę charakteru przestrzeni dotychczas odczytanej.

0.2. Aby znaleźć się w tej właśnie otwierającej się przestrzeni (B), trzeba pokonać różnicę poziomów (il. 2, 10). Pojawiają się schody, które prócz denotowania, wchodzenia, konotują wznoszenie się, wspinanie, uwznioślanie. Stosunki wymiarów tego członu (1116/650/375) podkreślają, jak poprzednio, jego kierunkowość, którą wzmacnia jeszcze usytuowanie go w obszerniejszym, wyraźnie ukierunkowanym ciągu przestrzennym. W ciąg ten włącza się z jednej strony część członu A, a ściśle on cały, gdyż ze względu na sposób zestawienia (krótsza ściana A jest przedłużeniem dłuższej — B) całość nabiera charakteru skręcającej drogi, z drugiej zaś — część centralna (C), poprzedzona kolejnym podwyższeniem. Jednocześnie jednak w obrębie członu B znajdują się elementy podkreślające jego samodzielność, odrębność. Sposób rozmieszczenia okien akcentuje przede wszystkim funkcję estetyczną<sup>9</sup>; okna są zgrupowane, niemal stykają się, akcentując oś poprzeczną tej części sali. Znaczenie jakby zachwiania zasadniczego kierunku ma też otwarcie przestrzeni w bok, na prawo od schodów. Człon przestrzenny E, poprzez który otwarcie to się dokonuje, ma w tym wypadku charakter wyraźnie oddzielonego, dodanego, przez sposób zestawienia z głównym (z boku, nie kontynuuje żadnej ściany), podkreślony dzielącym pasem na stropie — o grubości ściany. Rozmiary podporządkowują tę część, wymiary (405/245/375) osłabiają jej kierunkowość. Pojawiają się w niej i inne elementy: kominek, o określonym już znaczeniu oraz dwoje drzwi o konotacjach nowych o tyle, że są to drzwi wyłącznie „wyjściowe”, wiodące w nieznaną i w prywatność, co podkreślają ich małe rozmiary i uboga forma (w zestawieniu z wejściowymi czy z sąsiadującym kominkiem), w wypadku zaś drzwi obok kominka — całkowite, pierwotne ukrycie w obiciu ściany<sup>10</sup>.

0.3. Kolejna różnica poziomów poprzedza ostatni człon przestrzenny. Trójstopniowe schody ujęte są tym razem w pojedyncze kolumny (po-

<sup>9</sup> W znaczeniu sformułowanym przez Jakobsona (przyjmuje je również Eco): komunikat o funkcji estetycznej przedstawia się tak, jak gdyby był zbudowany w sposób niejasny i jak gdyby był samozwrotny, tzn. ma zwracać uwagę adresata przede wszystkim na swą własną formę.

<sup>10</sup> Mamy tu do czynienia niejako z dążeniem do stworzenia sytuacji pełnienia funkcji bez jej komunikowania.

przednio — parzyste), a jednocześnie ich rozmiary, ich szerokość znacznie mniejsza od poprzednich znaczy mniejszą „przepustowość”, konotuje niejako większą ekskluzywność (tym bardziej, że prowadzą „jeszcze wyżej”). Centralność tej części, rozmiary (najdłuższa przekątna podstawy — 530, wys. 333) czynią ją stosunkowo najbardziej intymną<sup>11</sup>, sytuacja daje jej miejsce górujące w sali. Liczba okien i balkon, ze względu na ich funkcje widokowe, nadaje tej części takie właśnie przeznaczenie; z drugiej jednak strony funkcja akcentowania kierunku przez środkowe z nich, niewidoczność pozostałych z przeważającej części sali, skierowanie tej partii na południe — wszystko to wiąże ją z opisanym uprzednio, ukierunkowanym ciągiem przestrzennym jako jego finał oraz eksponuje symboliczne funkcje światła.

0.4. Kontekst, w jakim występują kolumny znajdujące się przy schodach, osłabia ich prymarną funkcję dźwignania, a akcentuje — estetyczną, szczególnie przez niezwykle rozwiązanie oparcia na marmurowych kolumnach belek stropowych. Wraz ze schodami elementy te tworzą najsilniejsze cezury przestrzenne we wnętrzu. Ponieważ z obu stron wydzielają człon B — akcentują jego odrębność, ale w innym aspekcie, sytuując się w wyżej opisanym ciągu przestrzennym, podkreślają jego kierunkowość, będąc elementem rytmizującym, a ponadto, ze względu na mniejsze rozmiary identycznie kształtowanej oprawy drugiego podejścia optycznie wydłużają przestrzeń<sup>12</sup>.

Widokowa funkcja balkonu wykusza D wiąże przestrzeń sali z przestrzenią zewnętrzną: widok otwiera się na park, a balkon znajduje się niemal na osi jednej z dwóch, ukośnie do osi parku biegnących alei, sięgającej dalej kompleksu leśnego i biorącej w ten sposób w posiadanie przestrzeń „jak okiem sięgnąć”<sup>13</sup>.

Wszystko, co dotąd ustalono, prowadzi do stwierdzenia ambiwalentnego charakteru przestrzeni sali. Jest ona drogą wstępującą. Zachowuje ten charakter niezależnie od zachowań w niej: „świetlana” przestrzeń zawsze jest u celu drogi i zawsze góruje. Jednocześnie jednak poszczególne człony „po drodze” są tak uformowane, że konotują własne znaczenia.

<sup>11</sup> W sensie proksemicznym, tzn. rozmiary tej części narzucają niejako kontakt na „odległość osobistą” co najwyżej. Ustalenia badań proksemicznych podaje Eco jako przykład „kodów antropologicznych” na których opiera się architektura. Opiera się przy tym na książce Halla, która w momencie składania niniejszego tekstu do druku ukazała się w przekładzie polskim, zob. E. T. Hall, *Ukryty wymiar*. Warszawa 1976.

<sup>12</sup> W dalszym postępowaniu należy podjąć się rekonstrukcji rozmaitych historycznych, słownikowych konotacyjnych, przede wszystkim stylistycznych i typologicznych, według których obdarzano kolumnę sensem. Analizę konotacji kolumny przeprowadził Eco (zob. U. Eco, *A Componential Analysis* . . .).

<sup>13</sup> Poprzez narzucenie jej porządku „architektonicznego”, zorganizowanie jej.

1.1. Przestrzeń sali i poszczególne elementy tej przestrzeni istnieją w innych jeszcze znaczących relacjach, jakie powstają przy rozpatrywaniu sali w kontekście elewacji, bryły, przekroju budowli czy jej planu.

Na elewacjach sala zaznacza swą obecność we wnętrzu poprzez otwory. Ciąg odrębnie rozwiązanych otworów pierwszego piętra w elewacji północno-wschodniej południowego skrzydła to okna pokoju pana (il. 3). Miejsce bliskie geometrycznemu centrum elewacji zajmuje para okien, powstała przez maksymalne niemal, w stosunku do wielkości otworów największe w całej elewacji, zbliżenie ich do siebie. Okna są ostrołukowe, wysokość niewiele przewyższa szerokość. W stosunku do okien parteru para okien zdecydowanie góruje rozmiarami; ponadto zachodzi zjawisko niejako obejmowania przez nią trzech osi parteru (dwa okna i portal z okulusem). Podobnie w stosunku do podziałów wyższych kondygnacji para okien zachowuje zdecydowaną dominację optyczną, o czym decydują: kształt, rozmiary, wypełnienie dekoracją, usytuowanie w elewacji. Centralność usytuowania podkreślona jest w partii wieńczącej o tyle, że część rozwiązana jako ciąg pseudomachikuł<sup>14</sup> wraz z opadającą nań połacią dachu — wybierają pewną partię elewacji, w ramach której centralność ta jest mierzona. Jednocześnie linia przebiegająca zamiennie przez środek okien i odstępów międzyokiennej zostaje w tej części ostatecznie określona jako oś elewacji.

1.2. Pojedyncze okno pokoju pana umieszczone obok i nieco niżej od pary okien, po stronie północnej, jest w stosunku do odpowiadających mu w pionie otworów niższych kondygnacji wyeksponowane przez użycie tych samych środków. Trzy pary okien: piwnic i w dwóch poziomach parteru (co wyłamuje je z poziomego ciągu tej kondygnacji i włącza w pionowy) wiążą się z tym oknem wspólną osią, co całą tę część wyodrębnia z elewacji. Jej „pozostawanie na uboczu” podkreślone jest też w górnej partii przez brak otworu okiennego i przede wszystkim przez krawędź machikuły, urywającą się co prawda nieopodal okapu, której przedłużenie jednak przekreśla okno.

1.3. Próba „zobaczenia sali w elewacji” koncentruje się jak widać na rozważaniu funkcji estetycznej, która wysuwa się tu na pierwszy plan. Jeśli odniesiemy to rozwiązanie do przyjętych sposobów kształtowania elewacji, to stwierdzić możemy istnienie „efektu wyobcowania”<sup>15</sup>, obecne choćby w pewnych trudnościach opisanie jej przy pomocy podstawowych, przyjętych jednostek artykulacji, jakimi są osie i kondygnacje. Ta niejako

<sup>14</sup> Przykład komunikowania niepełnionej funkcji (na ten temat zob. U. Eco, *Pejzaż* ... s. 285).

<sup>15</sup> Cecha komunikatu estetycznego, której teorię opracowali formalści rosyjscy, osiągnięta przez deautomatyzację języka, przedstawianie pewnych faktów niezgodnie z formułkami, do jakich język nas przyzwyczaił, niejako odchylenie od normy, zob. U. Eco, *Pejzaż* ... s. 118.

ność wywołuje nawet wstępne wrażenie — nazwijmy tak — odwewnętrznego dyktatu kształtowania elewacji, tzn. podporządkowania układu otworów funkcjom pełnionym przez nie we wnętrzu. Z drugiej strony rozpoznanie zasad organizacji elewacji zwiększa wagę konotacji hierarchizujących, obecnych i w przestrzeni sali i w związanych z nią elementach w elewacji, następuje jakby wzajemna weryfikacja dotychczasowych ustaleń.

1.4. Podobnie dzieje się z dalszymi elementami. *Porte-fenêtre* w alkierzu, ustawionym ukośnie do płaszczyzny elewacji, jest w stosunku do innych okien alkierza podobnie eksponowane przez rozmiary, jedyny kształt ostrołukowy i dekorację maswerkową. Dodatkowym elementem akcentującym jest balkon z maswerkową balustradą oraz wzmocnienie dolnej partii alkierza przez dostawienie do ściętych naroży półwieżyczek i w ten sposób nadanie tej partii charakteru jakby cokołu sięgającego właśnie do pierwszego piętra. Jednocześnie podwójny podział parteru wiąże tę partię z osią pojedynczego, opisanego już okna, a cały alkierz ze względu na ukośne dostawienie, zarówno przez optyczne zmniejszenie szerokości otworów jak i przez całą sytuację zyskuje znaczenie elementu ubocznego — przejściowego lub flankującego.

Podobnie funkcjonuje rozpatrywany w ramach elewacji północno-zachodniej (il. 3). Tu jedyne okno pierwszego piętra, o ostrołukowej formie jak okna w elewacji północno-wschodniej, analogicznie dominuje nad pozostałymi elementami artykułującymi, umieszczone dodatkowo w płytkim ryzalicie, na dobitnie zaakcentowanej osi. Kondygnacja pierwszego piętra jest dalej w kierunku południowym akcentowana bogatą loggią, natomiast w kierunku alkierza, w pasie muru pomiędzy nim a ryzalitem pierwsze piętro — w odróżnieniu od pozostałych kondygnacji — nie ma otworu okiennego. Na wysokości tej kondygnacji na ścianie znajduje się konsola i powyżej baldachim z kwiatonem.

1.5. Znaczenie dominujące utrzymuje kondygnacja ta również w partii wieży (il. 5). Okno pokoju pana jest tu prostokątne z półkolistym naczółkiem, w którym znajduje się jedyna w całej kondygnacji (w elewacji północno-wschodniej) rzeźba: pełnoplastyczny łeb zwierzęcy. Ponadto na wysokości pierwszego piętra wieży następuje przejście od planu kwadratu do planu koła. Powstałe wysunięcie wypełnia półwieżyczka, silnie akcentująca tę kondygnację. Okno parteru odpowiada formą oknom centralnej części elewacji, podobnie jak okno drugiego piętra, podczas gdy forma okna pokoju pana w całej elewacji nie ma odpowiednika.

2.1. U podstaw rozważania sali w kontekście bryły leży faktyczna sytuacja odpowiedności części przestrzeni sali i pewnych, dających się wyodrębnić partii bryły (il. 5). I tak człon C sali zawiera się całkowicie w wieży, człon B — w partii bryły wyodrębnionej dachem czterospadowym i wy-

sunięciem machikuł, wykusz D — w alkierzu, wreszcie część A<sub>1</sub> zawiera się w członie bryły wyodrębnionym płytkim ryzalitem i dachem czterospadowym. Pozostałe, niewielkie partie pomieszczenia obejmuje człon bryły powstały przez oparcie czterospadowego dachu z długą kalenicą na murach obwodowych skrzydła, tworzący niejako tło dla wyrastających ponad niego, opisanych wyżej, wyodrębnionych części bryły.

2.2. Całe skrzydło „burgu” dominuje zdecydowanie w bryle pałacu, w nim zaś — wieża. Wieża jest najwyższym elementem zamku, przewyższającym zdecydowanie inne człony bryły, wyodrębnionym ponadto dzięki założeniu na planie koła, co daje jej kształt walca nakrytego stożkiem, przy czym partia przejścia walca w stożek jest rozbudowana przez wysunięcie machikuł, blanki, dodanie czterech półwieżyczek z własnymi, stożkowymi hełmami. Wywodząc się najbardziej bezpośrednio z form wieży obronnej<sup>16</sup>, konotuje znaczenia prestiżowe, sakralne, znaczenie „pępka świata”.

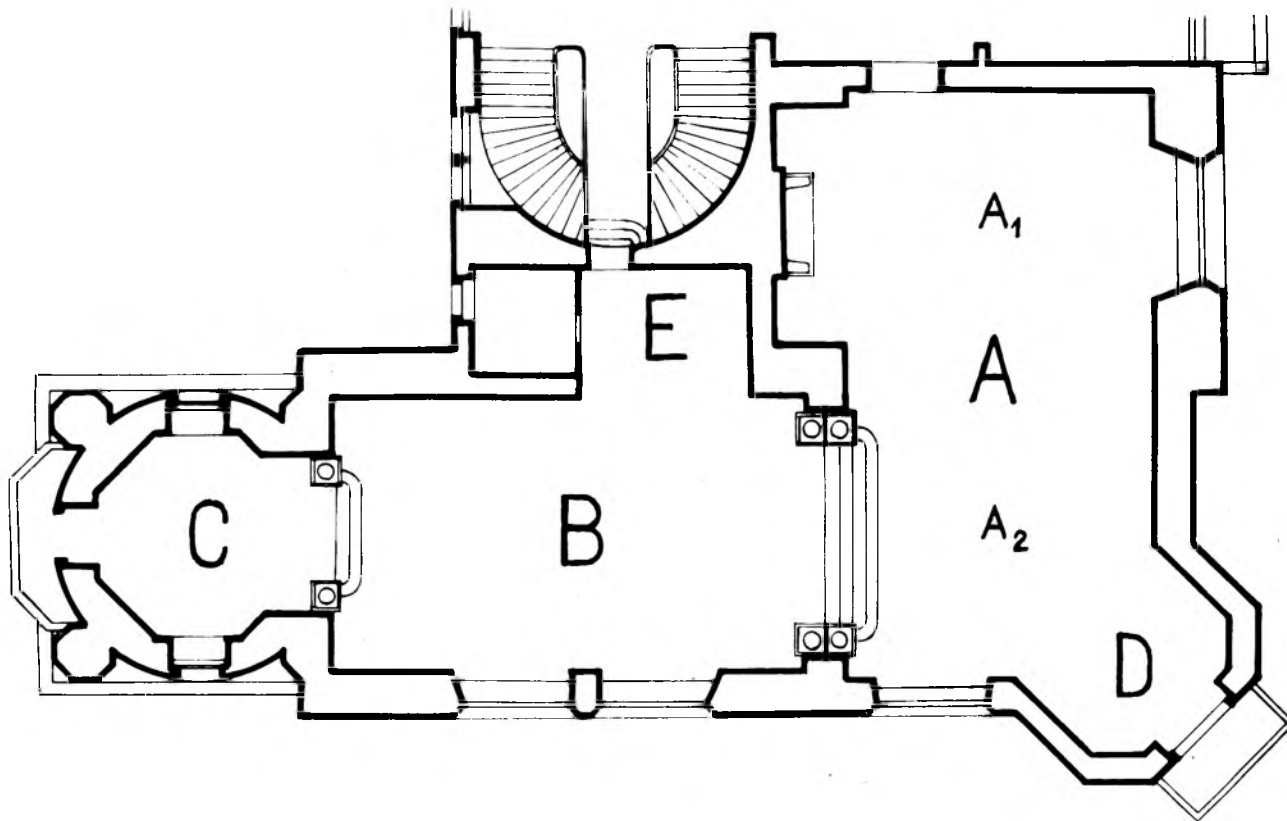
2.3. Zestawienie wysokości, mas i form poszczególnych członów bryły, związanych z częściami przestrzeni sali znów nakłada na nie pewien hierarchiczny porządek. Skrzydło, w którym pomieszczono salę, dominuje nad pałacem, zawdzięczając to w głównej mierze tak silnemu rozbiciu bryły, wyodrębnieniu w niej kilku członów odpowiadających podziałowi przestrzeni sali. Ustala się pomiędzy nimi hierarchia: wieża — część C, ostrosłup dachu wsparty na machikułach od strony pn.-wsch. — część B, ostrosłup wsparty na ryzalicie od strony pn.-zach. — część A<sub>1</sub>, wreszcie alkierz — część D, która rozpatrywana w relacjach planu, elewacji, bryły, w porządku narzuconym przez przestrzenie i kierunki zasadnicze dla organizacji sali, podporządkowuje się, ma jednak swój własny porządek — wybiegający w przestrzeń zewnętrzną i z nią wchodzący w relacje.

3.1. Spójrzmy teraz na salę w kontekście przekroju budowli. Na parterze, pod nią, a ściśle — pod jej częścią, znajduje się kaplica: w wieży — prezbiterium, nawa zaś pod częścią B. Pod resztą pokoju pana znajduje się kilka mniejszych pomieszczeń, przeznaczonych na kuchnie. Ta relacja, wzmocniona i uprawniona niejako dotychczasowymi ustaleniami, konotuje tylko jedno: uświęcenie przestrzeni i uświęcenie hierarchii<sup>17</sup>.

4.1. Rozważmy z kolei plan sali w kontekście planu pałacu, ściśle pałacu w kształcie nadanym mu po pierwszej rozbudowie. Interesować nas

<sup>16</sup> Podobnie jak w poprzednio wskazanym wypadku (przypis 12) nie zajmuje nas tu jeszcze rekonstrukcja słowników konotacyjnych.

<sup>17</sup> Idąc dalej, niż nam pozwala sama odpowiedniość tych przestrzeni, trzeba spytać o znaczenie umieszczenia pokoju pana p o n a d kaplicą. Możliwość podyktowania tej sytuacji funkcjami prymarnymi (umożliwienie widokowości, umieszczenie na jednej kondygnacji z resztą wewnątrz programowo istotnych) nie uchyla jednak — wobec potwierdzenia istotności relacji wysokościowych konotacjami wspinania się, uwzniośniania — niezwykłego wzmocnienia konotacji sakralności.

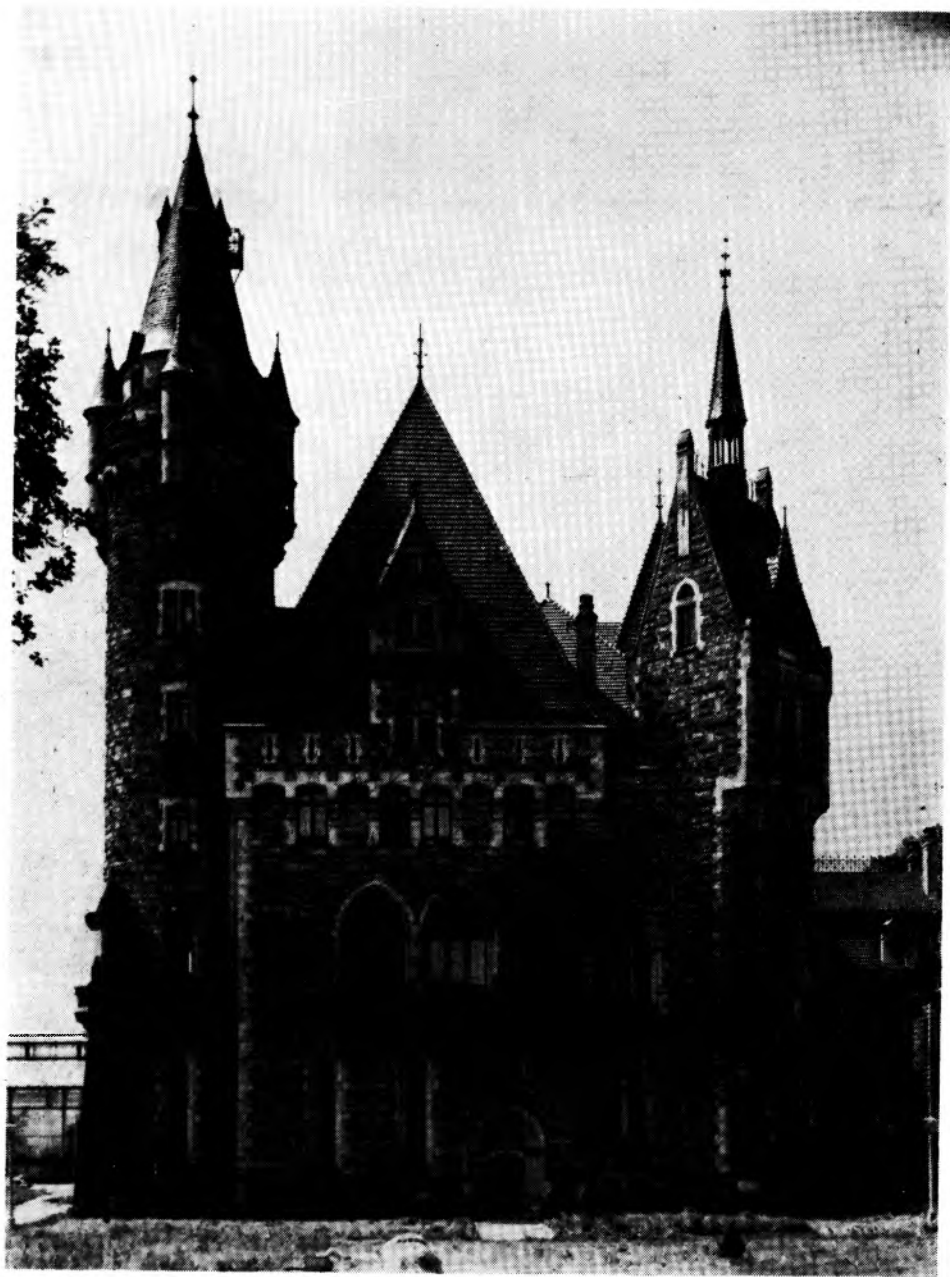


1. Moszna. Pałac. Pokój pana — plan z oznaczeniem odpowiednich członów przestrzennych (oprac. autora)

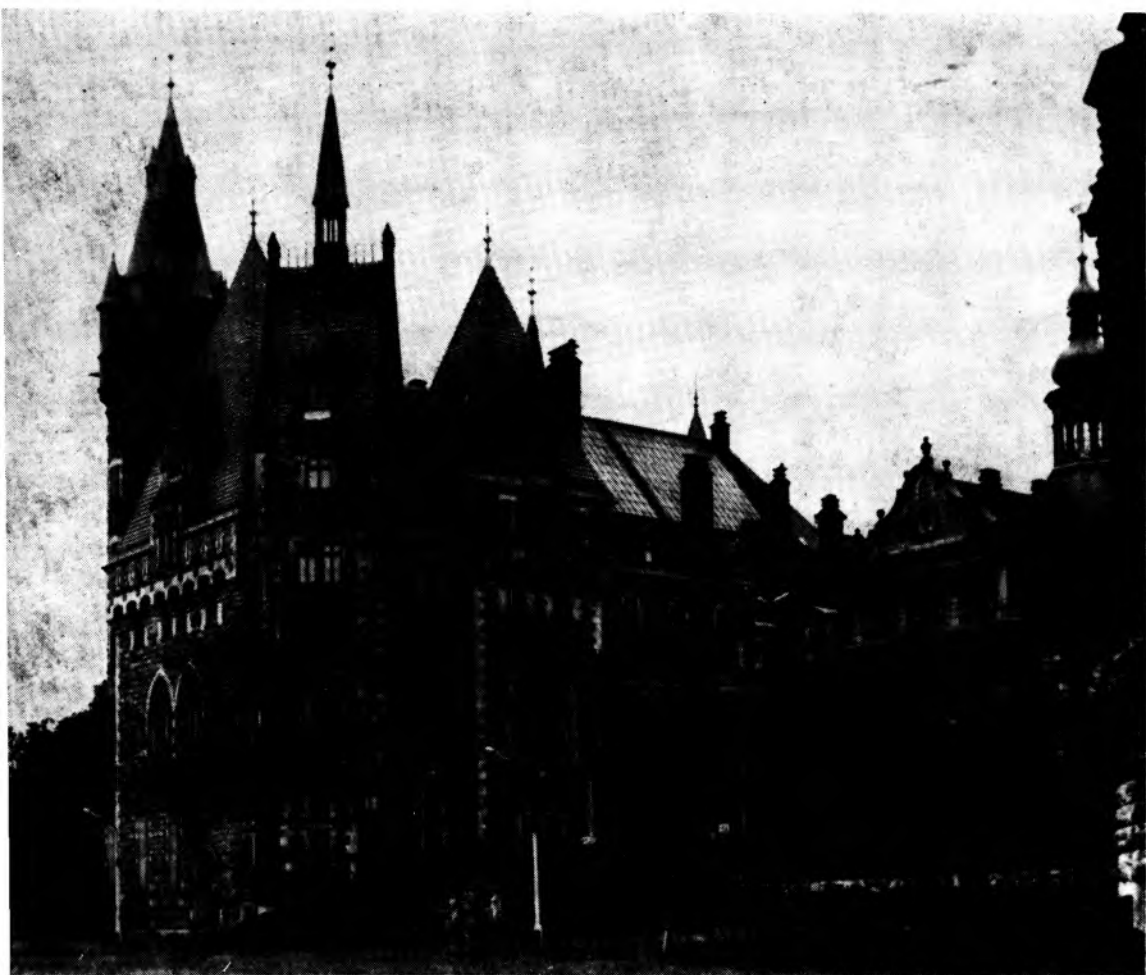


2. Moszna. Pałac. Fokój pana — stan obecny (widok z części A na B i C). Fot. Z. Czarnecki



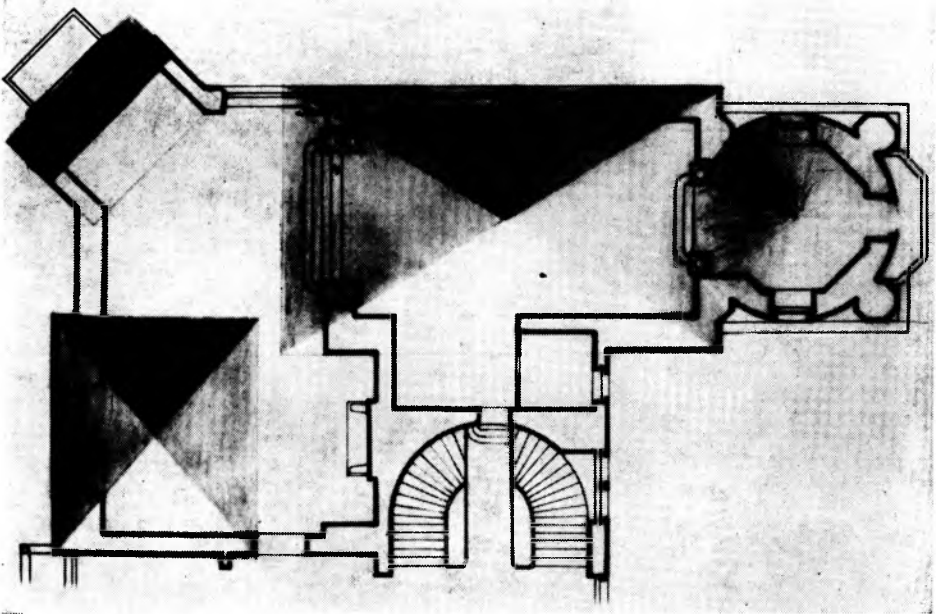


3. Moszna. Pałac. Elewacja pn.-wsch. skrzydła „burgu”. Fot. Z. Czarnecki

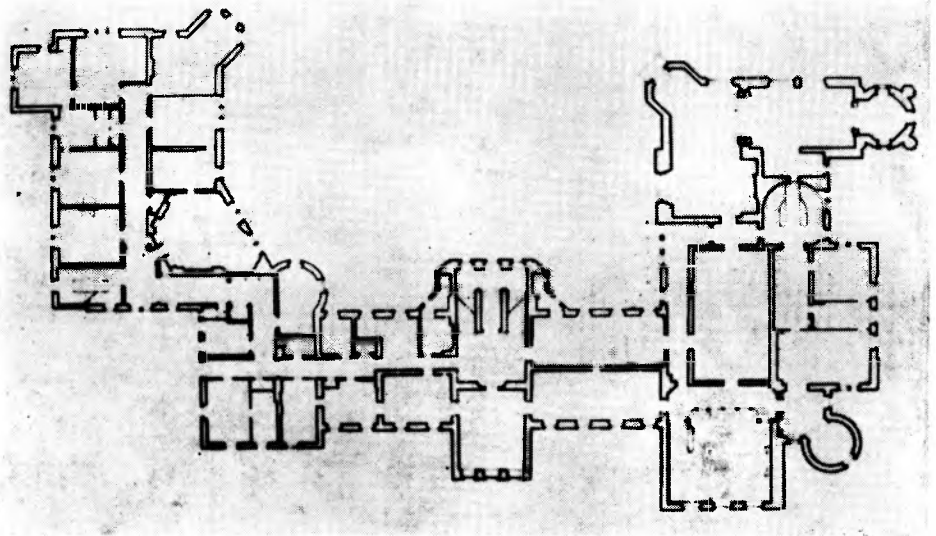


4. Moszna. Pałac. Elewacja pn.-zach. skrzydła „burgh”. Fot. J. Skuratowicz





5. Moszna. Pałac. Pokój pana — plan z rzutowanymi głównymi członami bryły (oprac. autora)

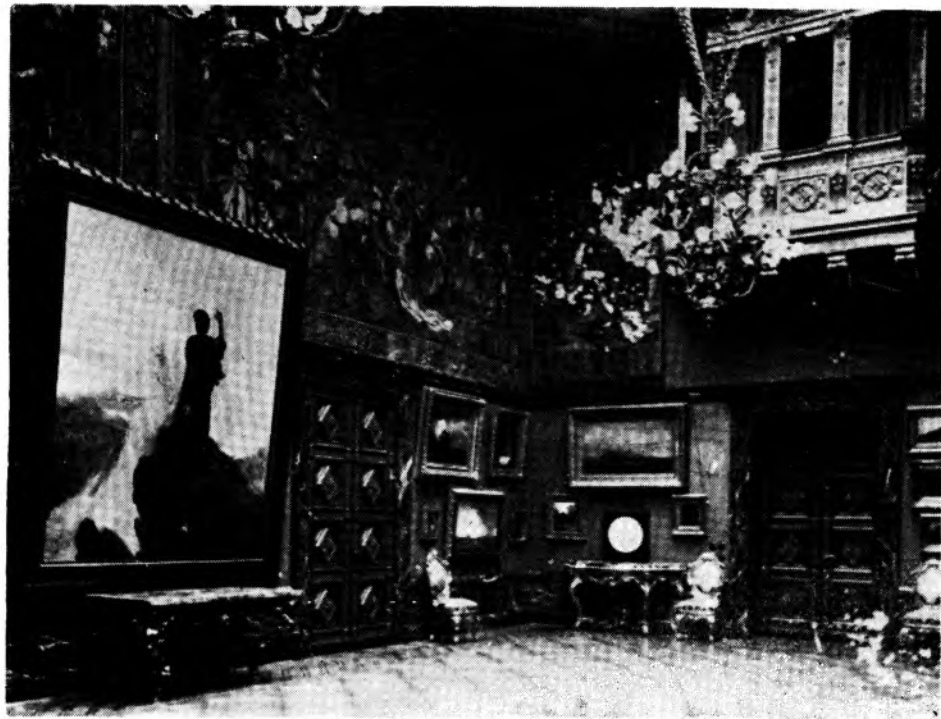


6. Moszna. Pałac. Plan pierwszego piętra (oprac. autora)





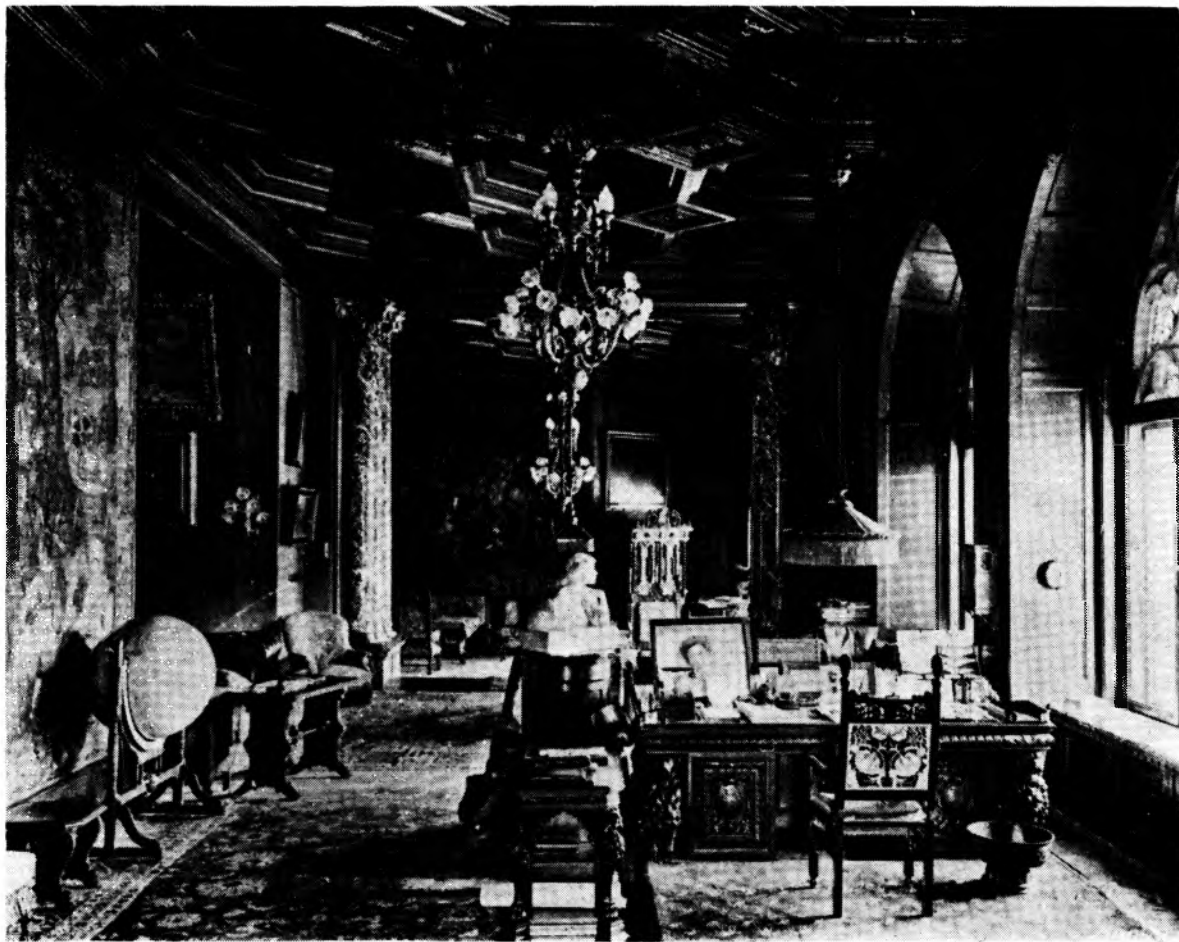
7. Moszna. Pałac. Hall. Stan sprzed 1909 r. Wg R. Weber,  
*Schlesische Schlösser ...*



8. Moszna. Pałac. Galeria. Stan przedwojenny

9. Moszna. Pałac. Pokój pana. Część A. Stan sprzed 1909 r. Wg Weber, *Schlesische Schlösser* ...





10. Moszna. Pałac. Pokój pana. Część B. Stan sprzed 1909 r. Wg R. Weber, *Schlesische Schlösser* ...

będzie przede wszystkim zbadanie zasadniczej „drogi” poprzez pałac (jako jednej z istotniejszych formuł retoryki architektury rezydencjonalnej) i nią będziemy podążać.

Plan sali tworzy kombinacja kilku figur geometrycznych; zasadniczy jego szkielet buduje zestawienie dwóch prostokątów A i B oraz ośmioboku C, razem składających się na kształt zbliżony do węgelnicy. Planu dopełniają: sześciobok D, przecinający się z narożnikiem A, oraz prostokąt E, usytuowany równolegle do B. Wąskie prostokąty tworzą niejako przejścia pomiędzy A i B, B i C oraz B i E. Spośród dominujących w planie prostokątów, silnie wydłużonych i parami ułożonych wzdłuż dwóch zasadniczych osi wyraźnie wyodrębniają się dwa wieloboki, o charakterze centralnym (szczególnie umiarowy ośmiobok), wiążące się tym samym ze sobą. Sposób zestawienia A, B i C, opisywany już, tworzy zasadniczą „drogę” poprzez pomieszczenie, ukierunkowuje i porządkuje całość planu, co sprawia, że pozostałe figury łączące się z prostokątem A są mu (jak i rozmiarami) silnie podporządkowane, wyodrębnia go niejako w miejscach niedookreślenia jego kształtu.

4.2. Jednakże fakt tego niedookreślenia (inaczej niż to ma miejsce w wypadku B, C i E) stwarza w tej części planu specyficzne relacje. Nie istnieją bowiem podziały nie pozwalające na inne porządkowanie tej powierzchni. I tak — wąski prostokąt wykazuje silną tendencję do łączenia się z częścią A w  $A_1$ , dzięki kilku czynnikom: nieznaczna wypukłość jednego boku (kominek) odpowiada przeciwległej wklęsłości (okno) tworząc oś, nowo powstały prostokąt ( $A_1$ ) zbliża się kształtem do proporcji pozostałych prostokątów planu, wreszcie — zostaje on dobitnie zaznaczony w zewnętrznym obrysie ścian. Przeprowadzenie linii kontynuujących grubość ściany (od jej partii wyznaczającej wnękę do zewnętrznego uskoku) tworzy spekulowaną strefę przejściową między  $A_1$  i powstającym w ten sposób kwadratem  $A_2$ . Ta ostatnia część — mimo centralności kształtu — staje się, w zdecydowanie ukierunkowanym planie, podatna na rozmaite przyporządkowania. Po pierwsze — wchodzi w relację z  $A_1$ , tworząc z nią A i wiążąc w ten sposób cały ten prostokąt z B, którego samodzielnie stanowi proste przedłużenie. Ta druga relacja — z B — włącza tę powierzchnię w ciąg głównej „drogi”. Po trzecie wreszcie wiąże się z niedomkniętym sześciobokiem D. Figura ta wyróżnia się poprzez wprowadzenie kierunku ukośnego, jednocześnie jednak podejmuje zasadniczą siatkę prostopadłych przez dwa boki równoległe do boków  $A_2$  i kończące się na przecięciu przedłużeń tychże zamykającą ukośną. Zasadnicze znaczenie dla relacji tych powierzchni ma otwarcie D najdłuższym (wymagowanym) bokiem i przedłużenie sąsiednich — wyznaczenie kierunku. Dzięki temu powierzchnia  $A_2$  (samodzielnie nie ukierunkowana) zostaje zaanektowana przez ukośny, wyłamujący się z planu kierunek.

4.3. Sytuacja E w stosunku do B jest odmienna niż figur łączących się z A. Jest on wyraźnie dookreślony w swoim kształcie i oddzielony od B. Ponadto wprowadzony przezeń podział boku B nie odpowiada podziałowi przeciwległego boku, tak więc możliwości (jak w wypadku A<sub>1</sub>) stworzenia niejako dwuznaczności porządku powierzchni zostają uchylone. E podporządkowuje się B i towarzyszy mu, powtarzając na uboczu jego kierunek i rytm (identyczne proporcje).

Relacja pomiędzy B i C jest zasadniczo taka, że B jako powierzchnia ukierunkowana narzuca kierunek i wiąże w ten sposób ze sobą C, która z kolei przez swą centralność podporządkowuje sobie B. Ośmiobok C jest jednocześnie usytuowany na skraju, ale zarazem na głównym kierunku planu, a więc na jego końcu i w ten sposób podporządkowuje sobie jego całość.

4.4. Obrisy C — wewnętrzny i zewnętrzny — różnią się: od zewnątrz — okrąg, od wewnątrz — ośmiobok. Obrys wewnętrzny prezentuje podobną zasadą jak w wypadku D: oparcie na kontynuacji prostopadłych z jednoczesnym wprowadzeniem kierunku ukośnego. Ta analogia nie oznacza jednak równorzędności: C charakteryzuje znacznie silniejsze podkreślenie centralności i odrębności. Dotychczas opisaną sytuację tych przestrzeni w stosunku do zasadniczego kierunku planu można zsumować propozycją (bez alternatywy): „C jest twoim celem, widzisz go i do niego zdążaj, lecz po drodze zajrzyj do D”. Do C bowiem kierunkuje cały plan, natomiast jedynie D prowadzi poza niego.

W tym miejscu trzeba się na chwilę od planu oderwać, by zbadać możliwości wyjścia na zewnątrz. dopełnieniem ostatniego spostrzeżenia jest fakt, że w D wyjście to prowadzi przez ukośną ścianę, w C zaś — przez prostopadłą do zasadniczego kierunku (w obu wypadkach na balkony), kontynuując go. Organizacja przestrzeni zewnętrznej opiera się zasadniczo na siatce prostopadłych, jednak ukośna wytyczona przez D znajduje swą kontynuację w alei parkowej.

4.5. Na siatce prostopadłych założony jest też plan całego pałacu (il. 6). Jego badanie podporządkowane będzie śledzeniu ciągu łączącego pokój pana z wejściem do pałacu, identyfikacji preferowanej przez plan drogi przez rezydencję i miejsca, jakie w niej zajmuje ta właśnie sala.

Plany obu rozważanych skrzydeł są ukierunkowane; wyznaczone przez nie kierunki zderzają się pod kątem prostym, przy czym sposób zestawienia obu części preferuje kierunek wytyczony przez skrzydło „burgu” (mieszczące pokój pana). Decyduje o tym silne wysunięcie ryzalitu mieszczącego hall, znacznie przewyższające głębokość pozostałych ryzalitów skrzydła barokowego, a także umieszczenie go w ramach dwóch zasadniczych linii kierunkujących „burg”, co w sumie czyni ryzalit jego elementem, a globalną sytuację określa jako dostawienie skrzydła barokowego do

„burgu”. Dalej: w miejscu tego dostawienia wewnętrzne podziały planu „burgu” najsilniej podejmują jego zasadniczy kierunek; kierunki skrzydła barokowego są przecięte, nie znajdują tu kontynuacji, nie są wprowadzone do planu. W tej sytuacji w skrzydle barokowym pojawia się jakby zasadnicza ambiwalencja: obok wytyczania własnego kierunku zasadniczego, który je zwiera, rozpada się on jakby i całość planu jawi się jako skrzydło „burgu” i jego echa — paralelne ryzality powiązane podziałami wewnętrznymi — pozostałe zaś części skrzydła barokowego — jako łączniki, prostopadłe do nich.

4.6. Część A pokoju pana bezpośrednio, a dalej — jak to opisano — całe pomieszczenie, włącza się w zasadniczy ciąg „burgu”, wytyczony z jednej strony linią wspólną dla całego skrzydła ściany, z drugiej — równoległą, do której przylegają pomieszczenia galerii<sup>18</sup> i hallu. Wydłużony prostokąt planu galerii organizuje powierzchnię sąsiadującą z pokojem pana. Jego kształt zostaje powtórzony w obiegającej go z trzech stron „ramie”: z dwóch stron — korytarz, z trzeciej — „krużganek” w hallu<sup>19</sup>. Część „ramy” pomiędzy pokojem pana i galerią jest wyraźnie wydzielona, tworzy się niewielki prostokąt o dodatkowych podziałach wszystkich boków. Podziały te — przejścia — decydują o sposobie łączenia się go z sąsiednimi powierzchniami, eksponując poprzeczną oś. Wzdłużna, podkreślająca zasadniczy kierunek oś galerii jest dobitnie akcentowana przez paralelne przejścia na środku przeciwległych, krótszych ścian. Podziały jednego z dłuższych boków nie konkurują, lecz uzupełniają tę relację: nie wyznaczając poprzecznych osi wskazują na dalszą ewentualność związków (przez korytarz z biblioteką i loggią) przeciwstawioną zdecydowanemu zamknięciu (od strony apartamentu).

Wspomniane, drugie przejście na osi galerii wiąże ją na zasadniczym kierunku z hallem. Plan tego pomieszczenia ma kształt prostokąta zbliżonego do kwadratu, z nieznacznie ściętymi dwoma narożami (od strony galerii), przy czym rozpatrywać tu należy niejako dwa plany: na poziomie pierwszego piętra i parteru (hall łączy te dwie kondygnacje). Wewnętrzne, architektoniczne podziały mają — dla generalnie bezkierunkowego planu — zasadnicze znaczenie. Wydzielają one obszar wzdłuż dwóch boków pomieszczenia („krużganek” i dwubiegowe schody z obszernym podestem). Jego część leżąca na poziomie I piętra ma kształt jakby litery U o ledwie zarysowanych ramionach — ścięcia zewnętrznych i zaokrąglenia wewnę-

<sup>18</sup> Pomieszczenie, określone w podpisie zdjęcia znajdującego się w posiadaniu Dyrekcji Sanatorium w Mosznej jako Bildersaal, pełniło też, jak zobaczymy, inne funkcje (il. 8).

<sup>19</sup> Istniejące obecnie przejście do korytarza w narożniku hallu — pierwotnie nie istniało (widać to na zdjęciu hallu w albumie Webera, op. cit., tab. 89 (il. 8), potwierdzają też widoczne w tynku ślady wyprucia).

trznym naroży zaznaczają tendencję centralizującą, akcentują też symetrię rozwiązania tej partii (z przejściem do galerii na osi), a przede wszystkim pozwalają się jej wiązać z zestawionymi pod kątem prostym przedłużeniami na zasadzie nieprzerwanego ciągu. Z jednej strony urywa się on na poziomie piętra, z drugiej prowadzi schodami w dół, na podest, na którym część równa szerokości biegowi schodów jest wydzielona, i dalej drugim biegiem na parter. W planie hallu więc — nieukierunkowanym, z akcentowanymi obydwoma osiami (kominek — arkada pod podestem, okno — arkada pod krużgankiem), wydzielony jest drugi ciąg przestrzenny — wyraźnie ukierunkowany. Na parterze, na poziomie podłogi hallu zaznaczona jest — przez umieszczenie naprzeciwko siebie drzwi — jeszcze jedna oś, która łączy z kolei hall w ciąg zasadniczego kierunku skrzydła barokowego; jest to oś amfilady. Amfilada ta w hallu jest jednak przerywana — właśnie na osi drzwi, w obrębie ciągu komunikacyjnego, znajduje się element dzielący zejście do hallu od wejścia na piętro.

Od hallu droga prowadzi poprzez umieszczone w amfiladzie sale ku sieni. Do niej też, poprzez portyk, wiedzie główne wejście do pałacu.

5.1. Po odnalezieniu w planie drogi — podążmy nią do sali, sprawdzając funkcjonowanie kolejnych jej etapów. Stwierdzić już można, że formuła długiej, krętej i wznoszącej się drogi została w Mosznej rozwinięta wręcz do maksimum, że celem jej jest pokój pana, w którego obrębie przebiega jej ostatni odcinek, że przemierza ona uprzednio na wskroś skrzydło mieszczące najważniejsze z punktu widzenia konwencji reprezentacji wnętrza, a zarazem wnętrza, którym reprezentacyjną funkcję nadaje ich położenie „na drodze”. Drogę scala wiążąca pomieszczenie funkcją przejściowości, dążenia-do, jednak dążeniu temu towarzyszą sekwencje konotowanych znaczeń, które porządkują, indywidualizują drogę. Składają się one w całości na pożądaną obraz pana.

5.2. Hall jako wywyższona, nieukierunkowana przestrzeń, podporządkowuje się funkcjonalnie wydzielonemu, silnie zaakcentowanemu ciągowi komunikacyjnemu, złożonemu z paradnych schodów i wewnętrznego krużganka, konotujących pałacowość oraz — wsparte skalą rozwiązania, bogactwem dekoracji, wypełnieniem ścian gobelinami i obrazami (w krużganku, poprzedzają wejście do galerii) — potęgę i przepych (il. 7). Pozostająca przestrzeń nabiera znaczenia jakby miejsca wytchnienia, pozwalającego ocenić pozostałą do przebycia drogę w dal i wwyż. (Dystans ten bezpośrednio daje się odczuć — tym razem bez komunikacji, jako przepaść — w jednym jeszcze miejscu. Urywający się przy przeciwległej do schodów ścianie krużganek tworzy, przed drzwiami apartamentu, formę jakby balkonu, konotacyjnie wiążącego się z ceremonialnym ukazywaniem się pana i w ten sposób dopowiedziane zostaje znaczenie oddalenia jako dystansu dzielącego od pana.)

5.3. Galeria jest przestrzenią jasno zdefiniowaną, ukierunkowaną (funkcje drzwi podkreślają relacje kierunkowe opisane w planie), jednocześnie silnie wywyższoną, otwartą ku górze. Światlik w przykryciu sali utożsamia niejako funkcję widokową z oświetlającą (tym, co widać przez to „okno” jest światło), denotując nieodblaskowe oświetlenie, konotuje oświecenie, iluminację, natchnienie. Zarówno strop jak i ściany są niejako odmaterializowane: w pierwszym wypadku przez złoty koloryt, w drugim — przez szczelne wypełnienie gobelinami i obrazami. Pozostały element architektoniczny — galeryjka orkiestrowa (też złota) jest jakby odciążony, zawieszony w ścianie bez żadnego optycznego wsparcia, akcentuje kierunek (znajduje się nad drzwiami), ale zarazem dopełnia charakterystyczne funkcje pomieszczenia. Kontekst określa niejako potencjalnie muzykę z niej płynącą, zdając się dozwalać na jej charakter jedynie „czysty”, a nie „funkcjonalny”. Istnienie galeryjki czyni ją jednocześnie jakby stale obecną we wnętrzu. W tym wypadku więc — będąc formą typową dla sali balowej — galeryjka określa salę jako „koncertową”. Jest to zatem galeria — sala koncertowa — artium, przybytek natchnionej sztuki (il. 8).

6.1. Powracamy do pokoju pana, by — w oparciu o dwa zdjęcia jego pierwotnego wyposażenia<sup>20</sup> — dopełnić dotychczasowe spostrzeżenia o elementy, jakie do znaczeń przestrzeni wyposażenie to wprowadza. Przedtem jednak warto zwrócić uwagę na strop, jako element dekoracji architektonicznej w ciekawy sposób podejmujący zagadnienie geometrycznych relacji opisanych w planie. Podstawową jednostką podziału stropu jest umiarkowany ośmiobok — figura pojawiająca się w planie jeden raz: w C — który, zwielokrotniony, wpisuje się „bez reszty” w podstawowe figury planu — A i B. W ten sposób figura podyktowana przez C staje się podstawą „systemu modularnego” planu. Jednocześnie tylko w C układ ośmioboków jest centryczny i tworzy jedyną różną od nich (i wypełniających pola pomiędzy nimi kwadratów) figurę: ośmioramienną gwiazdę.

6.2. Część A zorganizowana jest za pomocą przede wszystkim mebli służących do siedzenia, skupionych w trzech, na różnych zasadach zestawionych grupach (il. 9). Pierwszą, usytuowaną przy kominku i zwróconą ku niemu, tworzą trzy fotele, całkowicie tapicerskie, ustawione dośrodkowo wokół niskiego stolika. Drugą — jak się wydaje — cztery fotele ustawione równoległe do siebie wokół podłużnego, niskiego stołu i przeciwstawiony im fotel po drugiej stronie stołu. Trzecią wreszcie — rozmieszczone wokół większego, wysokiego stołu: kanapa i dostawione do niej po bokach dwa

---

<sup>20</sup> Zamieszczone w R. Weber, op. cit., tabl. 91, 92. Zdjęcia te nie umożliwiają jednak rekonstrukcji całości wyposażenia sali — dotyczy to szczególnie części C oraz obszernego fragmentu części B.

krzesła oraz trzy wysokie, częściowo tapicerskie fotele przy pozostałych bokach stołu (fotel stojący naprzeciwko kanapy wyróżnia się bogatą, „trórnową” formą). Wydzielenie tych grup podkreślone jest ułożeniem dywanów, przy czym dywany związane z pierwszą i trzecią z nich łączą się, tworząc ciąg przez całe pomieszczenie. Używając poprzednich oznaczeń stwierdzamy, że grupa pierwsza i druga ustawione są w części  $A_1$ , grupa trzecia na przejściu pomiędzy  $A_1$  i  $A_2$ , podkreślając jakby łączność i kierunkowość całości, przy czym jedyny ustawiony tu ukośnie fotel otwiera jakby drogę w kierunku wyznaczonym przez D.

6.3. W przeciwstawieniu do wyraźnych podziałów i stosunkowo małej liczby sprzętów w części A — w B stworzono atmosferę „pracownianego nieładu”: o ile tam ustawienie mebli podporządkowuje się podziałom przestrzeni, o tyle tu ich rozmieszczenie zdaje się modyfikować jej porządek (il. 10). Widoczne znajdujące się tu meble do siedzenia nie komunikują kontaktu, z wyjątkiem dwóch foteli ustawionych naprzeciwko siebie po obu stronach biurka. Fotel przy biurku wydaje się ustanowionym przez układ reszty sprzętów, centrum tej części sali. Ustawiony jest na obszernym — długim i szerokością równym biurku, a wysokością jego cokołowi, tworzącym więc z nim jakby całość — podwyższeniu. Podporządkowane jest mu ustawienie innych sprzętów — także takich, jak portret na biurku czy rzeźbione popiersie, zwrócone frontem do fotela, a odwrotem do przeważającej części pomieszczenia — przede wszystkim zaś innych mebli do siedzenia. Ustawione są one na ogół pojedynczo, w kontekście denotującym wypoczynek, lekturę, a kierunki przez nie wytyczone przecinają się w miejscu ustawienia fotela przy biurku: fotele widoczne za biurkiem ustawione są z nim na wspólnej osi, krzesło pod ścianą — na osi poprzecznej, ukośnie ustawione fotele w narożniku i w przejściu do E — „celują” w ten fotel. Sposób jego wydzielenia nosi ponadto cechy „obwarowania”: stoi w przestrzeni wyróżnionej podwyższeniem i otoczonej z trzech stron — ścianą, biurkiem oraz ciągiem utworzonym z fotela i stolika. Ponadto na biurku i obok niego piętrzą się przedmioty do znacznej wysokości (na linii: fotel w narożniku — fotel przy biurku — przekraczają wysokość siedzącego człowieka i przysłaniają fotel). Obwarowana przestrzeń otwiera się ku światłu — przez okno i do części C. Istotne znaczenie dla porządku przestrzeni mają też dodatkowe, pojawiające się tu źródła światła. Obok żyrandolu umieszczonego w centrum, o formach analogicznych do dwóch żyrandoli w części A, znajdują się tu dwie lampy o formach odmiennych, a więc specyficznych dla tej części pomieszczenia. Ich konkurencyjność podkreślona jest przez ich stałe umieszczenie u stropu, a z drugiej strony przez wyłamanie się z przyjętego porządku zawieszenia w centrum stropowego ośmioboku. Jedna z nich zawieszona jest nad biurkiem i denotuje permanentną pracę przy nim, konotując zarazem — przez stały związek z jego osobą — zdoby-

tą pracą światłość pana. Oświetlenie to podkreśla swym charakterem konotacje prywatności, pracownianości<sup>21</sup>.

Wyposażenie rzeczywiście więc modyfikuje znaczenie przestrzeni w kierunku zaznaczenia odrębnej roli tej części jako etapu „drogi”. Zasadniczy kierunek pozostaje otwarty, ale jednocześnie zepchnięty na bok. Obok celu, do którego zmierza, usytuowanego w kolejnym członie przestrzennym, poza tą przestrzenią, celu całej drogi, pojawia się cel bliższy, zagradzający nieledwie drogę do tamtego, usytuowany na podwyższeniu, cel, któremu podporządkowana jest całość organizacji przestrzeni, dokonanej przez wyposażenie tej części sali.

6.4. Część sprzętów niejako zagradza przejście do części E. Dzięki temu konotacja prywatności tej przestrzeni zostaje jeszcze wzmocniona (jako przestrzeni jeszcze bardziej prywatnej niż „pracownia”). Konotacja ta rozciąga się również na kominek, czyniąc go niejako „osobistym”. Szczególnie interesujące są jednak w tym kontekście konotacje ukrytych drzwi. (Drzwi te wiodą do sali z drugiego, „prywatnego” ciągu skrzydła, przeznaczonego na apartament, a bezpośrednio — z przejścia ponad klatką schodową, prowadzącą z kaplicy i jadalni na parterze do apartamentu i pokoju pana.) Drzwi te od strony pokoju pana były pierwotnie ukryte w obiciu ściany, a jeśli nawet widoczny był ich zarys, to jako niewielkiego, mniejszego zdecydowanie od sąsiednich drzwi (165×71 cm), górnym obrysem przedłużającego poziomy podział kominka, prostokąta; miały więc niejako nie komunikować prymarnych funkcji, miały „być ścianą”, identyfikowane zaś jako drzwi — konotować prywatność, tajemniczość, jednokierunkowość przejścia — od zewnątrz do wewnątrz. Powiązane z osobą pana sprawały, że ów — konotacyjnie — nie wchodził, lecz pojawiał się, niejako przenikał do pomieszczenia, był w nim obecny stale poprzez ich istnienie. Wobec tego samotny, ustawiony w narożniku części B, skierowany na biurko fotel wydaje się nabierać znaczenia „poczekalni”, pomyślanej dla kontemplacji „warowni”, intrygującej ostentacyjnym odwróceniem od niego, i zaskoczenia pojawieniem się pana<sup>22</sup>.

6.5. Wyposażenie pokoju pana wiąże się wspólnym ciągiem relacji, uzupełniającym znaczenie tej przestrzeni. Typ kontaktu, na jaki ono dozwala, jest różny w różnych miejscach i zmienia się stopniowo, wraz z biegiem

---

<sup>21</sup> Na temat niejednokrotnej konieczności tworzenia neologizmów dla nazwania pojęć konotowanych zob. R. B a r t h e s, *Mit dzisiaj*. W: *Mit i znak*. Warszawa 1970, s. 38 - 39.

<sup>22</sup> Znaczenie to mógłby potwierdzić fakt objęcia, a więc niejako włączenia w obręb tej części, owego fotela na zdjęciu części A zamieszczonym u Webera, tab. 92 (il. 9). Zagadnienie „ikonografii wnętrza pałacowych”, które zawiera m. in. problemy punktów widzenia aparatu fotograficznego, ustawiania wnętrza „do zdjęcia”, również musi być podjęte w dalszym badaniu.

„drogi”. Przy kominku ustawienie mebli pozwala na przebywanie osób ze sobą w odległości „osobistej”<sup>23</sup>, przyjacielskiej, który to typ kontaktu wzmacniają jeszcze konotacje kominka. W kolejnych grupach meble dozwalają na różne fazy odległości „towarzyskiej” — przez bliższą (właściwą np. załatwianiu interesów) do dalszej (na jaką urzędnik dopuszcza do siebie interesanta), w części B — przez biurko i sam na sam. Równolegle zdaje się maleć stopień wygody siedzenia, znaczony przez typ mebli, sprzyjający atmosferze od niewymuszonej, swobodnej do oficjalnej, sztywnej, a także powiększa się i podwyższa bariera dzieląca współobecnych: stoły i biurko. Ciąg ten rozpoczyna się i kończy — przechodząc przez stadium oficjalności — w atmosferze prywatnej intymności; o ile jednak w pierwszym wypadku jest to prywatność wspólna, o tyle w ostatnim — jest to ingerencja w prywatność. Te wiążące się na zasadzie stopniowania znaczenia uzupełnia jeszcze jedno, związane z sytuacją poszczególnych grup mebli wobec otwierającej się za zakretem przestrzeni B oraz z zabiegiem wyłączenia w każdej grupie jednego fotela i przeciwstawienia go pozostałym. Następuje tu jakby stopniowe ujawnianie, otwarcie przed obecnymi (w pierwszym zaś wypadku całkowite ukrycie), zależnie od miejsca przebywania, konotowanego przez przestrzeń, hierarchicznego zaplecza (w sensie dosłownym wręcz — stoi ono za panem, pojedynczy fotel w każdej grupie jawi się jako fotel pana).

6.6. Część C z jej wyposażeniem nie została uwidoczniiona na zdjęciach. Natomiast znaczenie relacji C i D uzupełnia się w ten sposób, że niedostępność, wsparta niewidocznością bocznych okien C z części B poprzedzającej biurko, eliminuje niejako prymarne funkcje widokowe, akcentując świetlne. I odwrotnie — możliwość spełnienia i podkreślanie funkcji widokowej uchyla niejako funkcję oświetleniową w D. W tych dwóch punktach więc następuje rozgraniczenie funkcji prymarnych, a co za tym idzie — ukierunkowanie konotacji.

7.1. Przestrzeń określona jako pokój pana, a więc funkcjonalnie związana ściśle z osobą właściciela, komunikuje znaczenia ujęte jakby w dwa generalne porządki. Pierwszy — statyczny, niezależny od ruchu w przestrzeni, owszem — narzucający jego sens, zapisany jest w architekturze sali i całego pałacu. Drugi — dynamiczny, umożliwiający niejako przyjęcie rozmaitego stosunku do pierwszego, związany jest w sposób konieczny z osobą pana i rodzi się w relacji pomiędzy nim, gościem, wyposażeniem sali i pierwszym porządkiem. Trzeci wreszcie zespół znaczeń dookreśla, indywidualizuje obraz samego właściciela, prezentując znaczenia ujawniające zarówno stan posiadania, jak i motywacje pozycji. Wyróżnione tu zespo-

<sup>23</sup> Na temat „kodów” proksemicznych zob. U. E c o, *Pejzaż...*, s. 334 - 341, przede wszystkim zaś E. T. H a l l, op. cit., zwłaszcza rozdz. X i XI.

ły znaczeń istnieją, jak wykazano, w rozmaitych, ściślejszych powiązaniach, przy czym komunikowane są w porządku niejako sekwencyjnym, stopniowo odsłaniającym, dopowiadającym globalne konotacje, w czasowo-przestrzennym porządku właściwym dla języka architektury, a zarazem w pełni wykorzystującym jego możliwości.

7.2. Jest więc pokój pana kontynuacją, a zarazem celem wytyczonej drogi przez pałac, drogi długiej, zawilej i stromej. To znaczenie wiąże przestrzenie — etapy, ale ich nie zrównuje: są one zróżnicowane hierarchicznie. W zaakcentowaniu tego zhierarchizowania bierze udział organizacja elewacji, bryły, planu pałacu, podkreślająca dominację kondygnacji, sali, przestrzeni podwieżowej, wybierająca ponadto — w relacji z parterem — część sali jako sanctum i sanctum sanctorum. Relacje pomiędzy przestrzeniami-etapami precyzują ich funkcje na drodze. Hierarchia jest ukryta tylko dla jednego miejsca — przy kominku w  $A_1$  — które intymnością wiąże się z B i C, ale jednocześnie w hierarchii sytuuje się niżej. Kierunkiem ukosnym wiąże się ta przestrzeń z D: przestrzeń intymności, swobody, rekreacji z otwartą na naturę przestrzenią kontemplacji. Ta ostatnia wiąże się z C, po to jednak, by ukazać wzajemną inność i zhierarchizowanie: C jest niedostępną przestrzenią światła, a dalej — prywatnej, nieograniczonej, wszechkierunkowej kontemplacji natury; D okazuje się powiadamiać o wzięciu ziemi w posiadanie. C daje miarę pomieszczeniu (strop), stanowi cel drogi, ale cel niedostępny, miejsce najświętsze — poprzedzone świętym i najbardziej prywatne — poprzedzone prywatnym. Tu następuje dookreślenie związku przestrzeni C z osobą pana i związku pan-światłość-boskość. Miejsce to jest odgródzone „warownią”, wydzielone w przestrzeni B, z której jest dostępne. Następuje rozróżnienie pomiędzy celem dążeń i celem do osiągnięcia, a właściwie — barierą zamykającą drogę do tego celu. W niej kumulują się i wiążą z osobą pana wszelkie napotymane po drodze konotacje z naciskiem na dwa zasadnicze momenty: natury i pracy jako transcendentnego i immanentnego, ponadhistorycznego i historycznego uzasadnienia pozycji w hierarchii.

7.3. Ta zapisana w przestrzeni hierarchia ujawnia swoje znaczenie operacyjne z jednej — a zarazem swoją nieubłagalność z drugiej strony dopiero w drugim porządku znaczeniowym, gdzie staje się w pełni instrumentem ideologii władzy. Wszelkie zakomunikowane cechy pana jawią się jako rozmaite motywacje władzy; pan anektuje z tradycji władzy potężny zestaw różnego typu prestiżu: Bożej łaski, natury, posiadania, umysłu, wrażliwości. Jest pomazańcem obdarowanym zaletami ducha, dziedzictwem i umacniającym to wszystko permanentną pracą, dorównującym przepychem swego domu pałacom największych władców. Chcąc przed nim stanąć, trzeba się uwznioślić, oświecić, uwrażliwić, ale — i tu znaczenia zaczynają się dopełniać — to jeszcze nie pozwala się do niego zbliżyć. Wspi-

nanie się wytyczoną drogą, ku widocznemu celowi nie tylko nie zbliża do pana, ale coraz bardziej oddala i oddziela od niego (konotowane typy kontaktu). Prowadzi to do jednej konkluzji: wszelkie działanie wobec hierarchii władzy prowadzić może tylko do nieuchronnego uświadomienia jej nienaruszalności. Jest ona prawem, za którym stoi natura — pan stoi na jego straży i sprawiedliwie je egzekwuje. Wkraczając jako prawodawca, nie zmienia ani hierarchii, ani swojego w niej miejsca — przez wybór typu i miejsca przystępu do siebie uchyla jedynie świadomość jej istnienia czy potęgi jej motywacji. Działanie to nie polega więc na zachwianiu strukturą władzy, ale na utwierdzeniu pozycji wyłącznego prawodawcy, operowaniu koncesją na rzecz utwierdzenia struktury, stworzeniu alibi dla władzy. Tego rodzaju zasada funkcjonalna wydaje się charakterystyczna dla ideologii liberalizmu. Krok w kierunku stojącego niżej, aby uzyskać znaczenie „liberalności”, musi mieć w zapleczu nierówność pozycji. Liberalizm zakłada więc nierówność i hierarchię, a jednocześnie czyni gest, czy możliwość gestu — nacechowując go moralnie — alibi nierówności.

#### MASTER'S ROOM IN PALACE IN MOSZNA

##### Summary

This article is a complete entity which at the same time calls for explication. It undertakes a certain task, the realization of which is supposed to enable the further study of an object. In our case an architectural object. This article tends to denote the meaning of space, in its wide understanding, and to read and analyse a particular space, aiming for a discovery of the ways of its functioning. The applied and tested technique is based on the foundations and the postulates formulated in the reference to semiotics of architecture by Umberto Eco in his *La struttura assente*. It divides a space into elements which interrelations signify the meaning of the space, and what is more, it tries to identify the foundations which are beyond these interrelations. This technique tries to define the rules to which the set of interrelations is subdued, and the conditions of its reasonable functioning. It also tends to describe a rhetoric form which this set composes and finally, do identify the ideology which has generated that form.

A fact that the analysis of relations can reveal a set of rules (for example: placing of furniture), it leads to justification of a postulate "entering the investigation" of a subject by means of the above mentioned analysis. This analysis enables us to define the directions which we should take and advises a network which should be chosen for the sake of selection of sources (dictionaries: typological, stylistic, iconographic, of customs, which have a definite range of its historical and social influences) which are preferred, in a sense, by an object itself, in order to fill the space between a definite number of elements of a particular object and its decisive socio-economical function with the historical content, and also give an object the historical rank and notice its transformations. This method enables us to reveal the heterogeneous features of an object and to define the base of its peculiarity and individuali-

ty. Having an object in mind, or rather looking through it we carry out the analysis in the order determined by an object itself, the order limited by a range of meanings of the particular object.

The most important terms, formulated by Umberto Eco, which are used for the analysis are: the notion of the primary and secondary functions and the process of architectural denotation and connotation. The meanings of the elements and all the relations between them within a space of the room are considered, and also, all the dependences of a room in a context of the organization of elevation, in a block, in a constructional drawing and in a space of a palace as a whole. In case of the formerly mentioned relations, it investigates the significance of the main "road" through a castle, and finally the meanings readable from the reconstruction of the original arrangement of furniture and other facilities in a room. The analysis, while carried out, considers all these tasks. The summary considers only the conclusions of its final phase, in which the space divided into the meaningful elements, undergoes, in a sense, the process of compilation again.

The analysis enables us to state that the space defined as a master's room, strongly connected with the character of the owner, communicates the meanings that are arranged in two main orders. The first — a static one, independent from motion in space, however defining its sense, is denoted in the design of the room and of the whole palace. The second — a dynamic one, enabling to create the variable attitude towards the first one, is strongly connected with the owner and is derived from the relations between the owner and a guest, the arrangement and the first order. The third set of meanings enriches and individualizes the image of the owner, it presents the meanings which reveal the state of possession and motivations of positions. These sets of significances exist, as proved, in different relations and strong dependences, and they are announced in a sequent order, that gradually reveals and adds the global connotations. This time-spacial order is characteristic of the language of architecture, and fully exploits all its possibilities.

So, the master's room appears to be a continuation and simultaneously, the aim of the road through a palace; the way this is long, complicated and steep. This meaning joins the spaces — stages, but does not level them: they remain differentiated in their hierarchy. The hierarchy is stressed by means of organization of elevation, block and architectural drawing of a castle. The organization which stresses the domination of the tier, the room, the undertower space choosing — in relation to the ground floor (the chapel situated under master's room) — a part of a room as sanctum and sanctum sanctorum. The relations between the spaces-stages define their functions on the road. The hierarchy is hidden only for one place; at the fire-place in  $A_1$  (see to figures on the plan), which because of its privacy is connected with B and C, but is situated below as far as the hierarchy is concerned. This space is connected diagonally with D; the space of privacy, freedom, recreation is connected with the space of contemplation open to the nature. This last one is linked with C to show the differences and hierarchy of both: C appears to be inaccessible space of light and further on; private and unlimited for the contemplation, in all directions, of the nature. D appears to announce taking the Earth into possession C determines the measurement of the room (organization of vault), points out to the aim of the road, but the aim which is inaccessible, the place is the most holy one — preceded by the sanctified and the most private one — preceded by private. At this stage we reach the final description of the link between space C and a master and of the link: master — light — divinity. This space is separated by means of "fortress" and isolated out of the space B from which it is accessible. Then we reach the stage of differentiation between the desired aim and the aim which can be reached: actually, a barrier clos-

ing the road to this aim. All the connotations and links, referring to the master, appear to be enclosed within that barrier, which connotations stress two main aspects: of nature and work as transcendental and immanent, beyond-historical and historical justification of their position in the hierarchy.

The hierarchy, evident in the space reveals its operative significance on one hand, and its intransigency on the other, in its second order of meanings, where it fully becomes an instrument of ideology of power. All the announced features of the master appear as different forms of motivation for power; the master annexes from the tradition of power a great deal of honours: God's blessing, the nature, possession, reason, sensitivity. He appears to be the Lord's Anointed, bestowed with spiritual virtues, with heritage, and he is strengthening that all with his permanent work, in this way, becoming equal with the greatest rulers when the luxury of his castle is considered. If anybody wants to approach him he must become sensitive, enlightened and high-minded, but at this point all the meanings accomplish, these conditions are not sufficient to be able to reach the master. Taking the delimited road, towards the noticeable aim does not allow to become closer to the master, but moves this aim away and separates from him (the connoted kinds of contact). It leads to the only conclusion: any action referring to the hierarchy of power leads only towards realizing its invulnerability. It appears to be a law supported by the nature, and the master appears to be a guardian of the law and he executes it justly. Acting as a law-maker, he does not change, neither the hierarchy nor his position. Through the choice of admitting a kind and place of access, he only abolishes the conscience of existence of hierarchy or its power of motivation. So this acting does not mean weakening of the structure of power, on the contrary, on the attesting the position of being the only law-maker, and on the operating with a licence supporting the structure, and on creation the alibi for power. Such a functional formula seems to be characteristic of the ideology of liberalism. A step made towards the inferior has to include inequality of positions to gain the significance of "liberality". Liberalism postulates inequality and hierarchy, and at the same time it makes the generous gesture or creates the possibility of such a gesture, as the alibi of inequality, signifying it with the moral burden.