

MAREK ZGÓRNIAK

# Pałac w Świerkłańcu

— zapomniane dzieło Hectora Lefuela

Jedną z najbardziej okazałych rezydencji dziewiętnastowiecznych na ziemiach polskich był nie istniejący już dziś pałac hrabiów Henckel von Donnersmarck w Świerkłańcu<sup>1</sup>, pochodzący z pierwszej połowy lat siedemdziesiątych XIX w., spalony w roku 1945, a następnie zburzony z początkiem lat sześćdziesiątych. Obiekt ten, jako własność pruska, nie ma właściwie związku ze sztuką polską, choć można by go traktować jako swego rodzaju *polonicum* ze względu na osobę markizy Paiva, dla której został zbudowany, a która — jak twierdzą jej francuscy biografowie — była Żydówką z Królestwa Kongresowego. Pałac ten był przede wszystkim jednym z najciekawszych w Europie Środkowej importów sztuki francuskiej i przykładem „kostiumu francuskiego” w architekturze na wielką skalę, o czym pisali kilka lat temu Tadeusz S. Jaroszewski i Jan Skuratowicz w artykułach wydanych w tomie materiałów sesji Stowarzyszenia Historyków Sztuki *Tradycja i innowacja*<sup>2</sup>.

Jednakże w polskiej historii sztuki nieznane były dotąd nazwiska architektów i dekoratorów pałacu w Świerkłańcu. Wynika to z faktu, że źródła niemieckie, z których korzysta się zwykle w badaniach nad sztuką śląską, są w tym wypadku mało precyzyjne i ograniczają się do stwierdzenia, iż pałac był dziełem artystów francuskich. Rzut oka na dostępne w kraju opracowania francuskie, głównie z przełomu XIX i XX w., przyniósł jednak pewne rezultaty i pozwolił związać ze Świerkłańcem kilku francuskich artystów poza Fremietem, którego udział w dekoracji rzeźbami świerkłańckiego parku był rzeczą znaną. Wy-

<sup>1</sup> Świerklaniec (niem. Neudeck) leży 6 km na wschód od miasta Tarnowskie Góry. Polska nazwa występuje w źródłach od XV w. (1477 jako Swrklenez); od 1527 jako Swierklaniec. Nazwa niemiecka Neudeck pojawia się w XVII w., prawdopodobnie w związku z objęciem dóbr przez hrabiów Henckel von Donnersmarck (1623/1629). W XIX w. miejscowość ta należała do Prus (posiadłość bezpośrednio przylegała do granicy Królestwa Kongresowego), w 1921 r. na mocy plebiscytu przyznano ją Polsce. Dobra w Świerkłańcu obejmowały z końcem XIX w. ok. 2500 ha, w tym wielki park krajobrazowy, w którym znajdował się ponadto zamek średniowieczny (spalony w 1945 r. i wysadzony w powietrze w latach sześćdziesiątych), mieszczący od czasu wzniesienia nowego pałacu zarząd posiadłości. Z początkiem naszego stulecia książę Henckel von Donnersmarck miał na Górnym Śląsku ok. 24 tys. ha ziemi. Zob. *Słownik geograficzny Królestwa Polskiego i innych krajów słowiańskich*, Warszawa 1890, t. XI, s. 715; S. Rospond, *Słownik etymologiczny miast i gmin PRL*, Wrocław 1984, s. 390; *Handbuch der historischen Stätten. Schlesien*, hrsg. H. Weczerka, Stuttgart 1977, s. 339; J. T. Frazik, *Problemy zabytkowego zamku w Świerkłańcu*, „Czasopismo Techniczne”, R. 65: 1960, nr 5, s. 38–45.

<sup>2</sup> T. S. Jaroszewski, *Kostium francuski architektury polskiej 2. poł. XIX w.*, [w:] *Tradycja i innowacja*, Materiały Sesji Stowarzyszenia Historyków Sztuki, Łódź, listopad 1979, Warszawa 1981, s. 175–176; J. Skuratowicz, „Wersale północy”, czyli o rezydencjach europejskich 2. poł. XIX w., *ibidem*, s. 246–247. Obiekt w innej wersji tematu przedstawia bliżej M. Zgórnjak, *Le château de Świerklaniec, oeuvre oubliée d'Hector Lefuel*, „La Revue du Louvre”, 1989, N° 1, s. 46–52.

płynęły wówczas m.in. nazwiska dwóch architektów: Manguina i Lefuela i architekta-dekoratora Rossigneux. Wyniki tych badań przedstawiłem w lutym 1987 r. na sesji poświęconej architekturze XIX w. zorganizowanej przez Instytut Sztuki PAN w Warszawie. Sformułowane wtedy hipotezy potwierdziły się w sposób dość nieoczekiwany, kiedy kilka dni przed warszawską sesją przeczytałem w najnowszym numerze „*Connaissance des arts*” wzmiankę<sup>3</sup> o znajdującym się w nowo otwartym Muzeum d’Orsay rysunku Lefuela przedstawiającym Świerklaniec<sup>4</sup>.

Obecna wersja tekstu zawiera, oprócz materiałów zaprezentowanych w Warszawie, wyniki poszukiwań przeprowadzonych w kilku bibliotekach i archiwach Paryża, a przede wszystkim w znakomicie zorganizowanych archiwach Musée d’Orsay, które – obecnie dostępne – otwierają nowe możliwości dla badań nad europejską sztuką drugiej połowy XIX w. Mogłem się tam m.in. zapoznać z dossier dotyczącym wspomnianego rysunku, zebrany przez Caroline Mathieu, Laure de Margerie i Henri Loyrette’a. Sięgnąłem też do archiwum paryskiej firmy Christofle’a, która wykonywała dla Świerklańca bogatą dekorację rzeźbiarską, a także nawiązałem kontakt z rodziną Lefuela, będącą w posiadaniu pokaznej kolekcji jego rysunków.

Nieopracowanie architektury pałacu w Świerklańcu<sup>5</sup> było spowodowane, jak już wspomniałem, brakiem źródeł. Projekt pałacu – dzieło Francuza – nie został w czasie budowy opublikowany w żadnym z licznych niemieckich czasopism architektonicznych, a osoby architekta, rzeźbiarzy i dekoratorów nie są wzmiankowane w ówczesnych opisach. Z tej przyczyny nie tylko polscy ale i niemieccy badacze architektury XIX w. nie znali aż do niedawna nazwiska architekta pałacu<sup>6</sup>. W latach sześćdziesiątych wprowadził je do literatury Günther Grundmann, opierając się na informacjach udzielonych mu przez żyjącego wówczas w Republice Federalnej Niemiec ostatniego właściciela, Krafta hr. Henckla von Donnersmarcka, jednakże jego artykuł, opublikowany w czasopiśmie poświęconym historii gospodarczej, pozostał niezauważony przez historyków sztuki<sup>7</sup>. Niewiele jest także źródeł francuskich do dziejów

<sup>3</sup> H. M. [ercillon], *Orsay. Architecture*, „*Connaissance des Arts*”, Janvier 1987, s. LXVI.

<sup>4</sup> Rysunek został zakupiony w galerii Didier Aaron w Paryżu w r. 1982 i otrzymał sygnaturę ARO.1982–3. Posiada wymiary: wys. 71,5 szer. 108 cm. Zob. *Les récentes acquisitions des musées nationaux*, „*La Revue du Louvre*”, 1982 nr 4, s. 299; *Catalogue sommaire illustré des nouvelles acquisitions du Musée d’Orsay, 1980–1983*, Paris, 1983, pozycja 590; H. Loyrette, C. Mathieu, *Catalogue sommaire illustré des dessins d’architecture et d’art décoratif*, Paris 1986, s. 88.

<sup>5</sup> Publikowane informacje nie wykraczają poza notatkę D. Van Zantena w katalogu *L’Art en France sous le Second Empire*, Paris, Grand Palais, Mai-Août 1979, Paris 1979, s. 87.

<sup>6</sup> Oprócz pozycji cyt. w przypisie 2 zob. np. W. Irrgang, *Schloß und Park Neudeck*, „*Der Schlesier*”, Jg. 27: 1975, Nr 11; J. Skuratowicz, *Architektura rezydencjonalna na Śląsku w XIX i XX wieku. Stan, problemy i postulaty badawcze*, [w:] *Z dziejów sztuki Górnego Śląska i Zagłębia Dąbrowskiego*. Pod redakcją E. Chojeckiej, Katowice 1982, s. 122–130; tenże, „*Exegi monumentum...*” czyli o programach pewnej grupy rezydencji śląskich XIX i XX wieku, „*Materiały Muzeum Wnętrz Zabytkowych w Pszczynie*”, III, 1984, s. 134, 136.

<sup>7</sup> G. Grundmann, *Schlösser und Villen des 19. Jahrhunderts von Unternehmern in Schlesien*, „*Tradition. Zeitschrift für Firmengeschichte und Unternehmerbiographie*” (München), 10, 1965, s. 159–160.

interesującego nas obiektu i można odnieść niekiedy wrażenie, że sami artyści pracujący dla Guidona hr. Henckla, kuzyna Bismarcka, mianowanego po wojnie 1870 r. prefektem Metz, nie starali się — ze względów patriotycznych — o nadanie tej swojej działalności większego rozgłosu<sup>8</sup>.

Skromny stan dotychczasowej wiedzy na temat pałacu w Świerkłańcu pozostaje w dysproporcji do zainteresowania, jakim cieszyła się, zwłaszcza we Francji, Païva. Koleje jej życia, obfitujące w burzliwe i pikantne wydarzenia, jej błyskotliwa kariera wielkiej *demi-mondaine*, a wreszcie domniemana działalność szpiegowska na rzecz Prus w okresie wojny 1870 r. — w pełni tłumaczą to zainteresowanie. Païva pojawia się więc na kartach dziennika braci Goncourt, u Léona Gozlana, Arsène Houssaye'a, Théophile Gautiera, Émile Augiera i u innych znanych pisarzy, bywalców jej salonu. Z początkiem XX w. interesujące studium, a następnie obszerny tom poświęcił Païwie niestrudzony kronikarz *fin-de-siècle'u*, Frédéric Loliée<sup>9</sup>, później zaś do jej biografii sięgali jeszcze inni mniej lub bardziej poważni historycy<sup>10</sup>. Także jej pałac w Paryżu przy Avenue des Champs Élysées, uważany za doskonały typ architektury drugiego cesarstwa<sup>11</sup>, doczekał się kilkakrotnie monograficznego opracowania na przełomie stuleci i w ostatnich latach<sup>12</sup>.

Bogata biografia Païvy, z której tylko pojedyncze wątki odnaleźć można w postaci Nany Emila Zoli, nie jest, mimo wysiłków ówczesnych plotkarzy i współczesnych historyków, do końca poznana. Niejasne są zwłaszcza jej początki: nie wiadomo do dzisiaj, gdzie się urodziła i wychowała. Według niektórych autorów Teresa Lachmann — bo tak brzmiało jej rodowe nazwisko — była polską Żydówką z Prus lub Królestwa Kongresowego<sup>13</sup>, być może z Nysy na Śląsku<sup>14</sup>. Wedle innej wersji przyszła na świat w Moskwie<sup>15</sup>, sama

<sup>8</sup> Oskarżenia o brak patriotyzmu nie ominęły jednak Lefuela. Zob. P. de Chennevières, *Souvenirs d'un directeur des Beaux-Arts*, Paris 1883–1889, II, s. 15. Por. D. Van Zanten, *loc. cit.* W wypadku Fremieta pisano, że wykonał rzeźby na zamówienie Lefuela, nie zdając sobie sprawy z ich przeznaczenia. T. H. Bartlett, *Emmanuel Fremiet*, „The American Architect and Building News”, vol. XXXII, No 798 (1891). Jeszcze w 1934 r. Philippe Fauré-Frémiet nie wymienia nazwy Neudeck i pisze tylko o wykonaniu przez rzeźbiarza (w 1872 r.) fontanny dla prywatnego parku w jakimś dalekim kraju (*Frémiet*, Paris 1934, s. 58).

<sup>9</sup> F. Loliée, *Les Femmes du Second Empire*, [2:] *La Fête Impériale*, Paris [1907], s. 115–151; tenże, „La Païva”: *la légende et l'histoire de la Marquise de Païva. D'après les pages retrouvées de sa vie*, Paris 1920.

<sup>10</sup> E. le Senne, *Madame de Païva*, Paris 1911; M. Boulenger, *La Païva*, Paris 1930; H. Certigny, *La Païva, espionne galante*, Paris 1958, J. Benzoni, *Du ghetto de Moscou au Paris doré du Second Empire. Le destin étonnant de la Païva*, „Intimité”, 15 Déc. 1985.

<sup>11</sup> V. Champier, *Une visite à l'Hôtel Païva. La décoration sous le Second Empire*, „La Revue des Arts décoratifs”, 21, 1901, s. 246.

<sup>12</sup> *Un hôtel célèbre sous le Second Empire. L'Hôtel Païva. Ses Merveilles. Précédé de L'ancien Hôtel de la Marquise de Païva* par Arsène Houssaye, Paris [1896]; V. Champier, *op. cit.*, (s. 241–258); J. E. Hargrove, *Décor. L'Hôtel de la Païva*, „Monuments historiques de la France”, 1979, nr 102, s. 69–76.

<sup>13</sup> F. Loliée, *Les Femmes...*, s. 116.

<sup>14</sup> W. Szewczyk, *Skarb Donnersmarcków*, Katowice 1979, s. 112–113 (podaje rok urodzenia 1819).

<sup>15</sup> *Genealogisches Handbuch des Adels*, Bd. 25, Limburg a.d. Lahn 1961, s. 424–425 (jako datę urodzenia podaje — mniej prawdopodobny — r. 1826).

<sup>16</sup> W. Treue, *Die wirtschaftliche Bedeutung des oberschlesischen Geschlechtes der Henckel von Donnersmarck*, „Schlesien”, Jg. 20: 1975, H. 1, s. 8.

zaś podawała się za naturalną córkę Puszkina<sup>16</sup>. W każdym razie po pierwszym krótkotrwałym małżeństwie zawartym w Moskwie (w 1836<sup>17</sup> lub 1845 r.<sup>18</sup>) dotarła po jakimś czasie do Paryża i zaczęła się udzielać w kręgach artystycznych, wprowadzona tam przez znanego kompozytora i pianistę, Henri Hertza, który przedstawiał ją jako swą małżonkę. W roku 1848, opuszczona przez zrujnowanego muzyka, który w nadziei odzyskania majątku wyjechał na tournée za ocean, Teresa popadła w chorobę i w nędzę. Poratowana za sprawą właścicielki domu mody Camille, pojawiła się wkrótce w Londynie i budząc żywe zainteresowanie wśród przedstawicieli najwyższych sfer poczęła odnosić wielkie sukcesy finansowe. Po licznych przygodach z obu stron kanału La Manche poślubiła w roku 1851 osiadłego w Paryżu portugalskiego światowca markiza Albino Francisco de Paiva-Araujo, co wzmocniło dodatkowo jej pozycję towarzyską i majątkową<sup>19</sup>. Prowadziła wówczas salon artystyczny przy Place St-Georges.

Z początkiem lat pięćdziesiątych związał się z markizą młody hrabia Guido Henckel von Donnersmarck (1830–1916), właściciel jednej z największych fortun w państwie pruskim<sup>20</sup>. Z jego głównie zasobów powstał w latach 1856–1866 sławny pałac Païvy przy Avenue des Champs-Élysées, oceniany na olbrzymią kwotę od trzech do dziesięciu milionów ówczesnych franków. W roku 1857 Païva nabyła, zapewne również z zasobów hrabiego Henckla, siedemnastowieczny pałac w Pontchartrain<sup>21</sup>, który – podobnie jak jej pałac paryski – stał się na kilkanaście lat efektowną oprawą dla organizowanych przez nią artystycznych obiadów. Związek z Hencklem został zalegalizowany dopiero w październiku 1871 r., zaraz po unieważnieniu małżeństwa z markizem Païvą. Niewiele lat później<sup>22</sup> hrabina Henckel wyjechała z Francji na stałe, stosując się – jak mówiono – do poufnie wyrażonego życzenia władz francuskich, które odzwierciedlało niechętny do niej stosunek opinii publicznej. Podejrzewano ją o czynne sprzyjanie Prusom w wojnie 1870 r., a mianowanie Henckla gubernatorem okupowanej Alzacji i Lotaryngii zdawało się te podejrzania potwierdzać. Stałą rezydencją hr. Henckłów był od tej pory Świerklaniec, gdzie też Païva spędziła ostatnie dziesięciolecie, do śmierci w roku 1884.

Niemal wszyscy biografowie Païvy zwracają uwagę na prowadzony przez nią na wielką skalę mecenat artystyczny. Olbrzymie – zwłaszcza od czasu związku z hr. Hencklem – środki finansowe, którymi dysponowała i które dzięki niezwykłym zdolnościom umiała pomnażać<sup>23</sup>, przeznaczała, zarówno we Francji, jak i na Śląsku, na tworzenie i ozdabianie możliwie okazałych rezydencji. Nie dążyła przy tym do gromadzenia w ich murach kolekcji dawnych dzieł sztuki,

<sup>17</sup> F. Loliée, *Les Femmes...*, s. 117.

<sup>18</sup> *Genealogisches Handbuch des Adels...*, loc. cit.

<sup>19</sup> Wkrótce po ślubie nastąpiła separacja. Tragiczna sytuacja finansowa miała stać się przyczyną samobójstwa markiza (w listopadzie 1872 r.). F. Loliée, *Les Femmes...*, s. 121–127; tenże, „*La Païva*”..., s. 62.

<sup>20</sup> A. Perlick, *Henckel von Donnersmarck*, [w:] *Neue Deutsche Biographie*, Bd. 8, Berlin 1969, s. 516–517.

<sup>21</sup> M. H. Hadrot, G. Poisson, *Le Domaine de Pontchartrain*, „Paris et Ile-de-France”, 29, 1978 [wyd. 1979], s. 261.

<sup>22</sup> W literaturze występują różne daty. F. Loliée, „*La Païva*”..., s. 258, podaje r. 1875, M. H. Hadrot, G. Poisson, op. cit., s. 262 – r. 1873.

<sup>23</sup> W. Treue, op. cit., s. 6.

lecz do wyposażenia ich we współczesne utwory malarstwa, rzeźby i rzemiosła artystycznego najwyższej klasy. Do powstania pałacu Païvy, zachowanego do dziś przy Avenue des Champs Elysées 25, a uznanego ówczesnie za „wzór zbytkownej fantazji, gdzie nie szczędzono czasu ani pieniędzy dla doskonałego wykonania wszystkich szczegółów”<sup>24</sup>, przyczyniło się kilkunastu znakomitych artystów. Jego architektem, a zarazem projektantem większej części wystroju był Pierre Manguin (1815–1869). Pałac ten, rozwiązany jako okazałe założenie „w podkowę”, utrzymany został w stylu swobodnie rozumianego renesansu francuskiego. Na wystrój składały się m.in. sławne „onyksowe” schody<sup>25</sup>, rzeźby Carrier-Belleuse’a, Jeana-Paula Aubé, Louisa-Ernesta Barriasa, Léona Cugnota, Cussota, Julesa Dalou, Eugène Delaplanche’a, Gustave Deloye’a, Henri-Alfreda Jacquemarta, Eugène Legrain i Emile-Louisa Picaulta, również w większości neorenesansowe<sup>26</sup>, oraz obrazy i malowidła ścienne Faustina Bessona (zw. *le Boucher du Second Empire*), Gustave Boulanger, Pierre’a-Nicolas Brisseta, Pierre’a-Charlesa Comte’a, Elie Delaunaya, Jeana-Léona Gérôme’a, Ernesta Héberta, Levy, Henri Picou, Victora Ranvier, Eugène Thiriona i Paula Baudry, twórcy plafonu w Operze paryskiej, a także meble Kneiba i wyroby brązownicze Barbedienne’a<sup>27</sup>. Z początkiem lat siedemdziesiątych – a więc niedługo przed wyjazdem Païvy z Francji – szereg wyrobów artystycznych, być może przeznaczonych jeszcze do pałacu przy Champs Elysées, wykonał dla niej zakład Christofle’a. Z obiektów poświadczonych źródłowo da się tu wymienić przedmioty projektowane przez Charlesa Rossigneux: inkrustowany złotem i srebrem brązowy stół salonowy (1873)<sup>28</sup>, cztery wielkie wazy ozdobione emalią komórkową, pokazane na Wystawie Powszechnej w Wiedniu w roku 1873<sup>29</sup> oraz zastawę stołową inspirowaną romańskim złotnictwem z Hildesheim<sup>30</sup>. Nie jest wykluczone, że wyroby te, jak również dwie szafki kątowe w stylu japońskim, wykonane dla Païvy w zakładzie Christofle’a w roku 1874 wg projektu Emile Reibera<sup>31</sup>, znalazły się w końcu w Świerkłańcu.

<sup>24</sup> J. Bouchet, *M. Pierre Manguin, architecte (notice nécrologique)*, „Revue générale de l’architecture et des travaux publics” (dalej: RGA) XXVIII, 1870, szp. 38.

<sup>25</sup> Schody są wykonane z rzadkiej algijskiej odmiany białego marmuru, którą nazywano wówczas onyksem. Por. H. Havard, *Dictionnaire de l’ameublement et de la décoration*, Paris [bd., ok. 1900], III, szp. 1152.

<sup>26</sup> Tylko część wyposażenia zachowała się *in situ*. Niektóre z rzeźb znajdują się w muzeach amerykańskich. Zob. W. Olander, *A Console Table by Dalou*, „Museum News” (Toledo, Ohio) 17, 1974, s. 14–20. Konsolę tę uznaje się również za dzieło Carrier-Belleuse’a.

<sup>27</sup> Oprócz pozycji cytowanych w przyp. 11 i 12 zob. *L’Art en France sous le Second Empire...*, s. 118, 123, 132; F. Loliée, „*La Païva*”..., s. 109.

<sup>28</sup> L. Deshairs, *Charles Rossigneux, architecte-décorateur (1818–1907)*, „Gazette des Beaux Arts”, T. CIII, 1908, s. 334; H. Bouilhet, *L’Orfèvrerie française aux XVIII<sup>e</sup> et XIX<sup>e</sup> siècles*, III, Paris 1912, s. 120. Fotografia znajduje się w bibliotece Musée des Arts Décoratifs w Paryżu w albumie *Collection des photographies des oeuvres exécutées en orfèvrerie par MM. Christofle et C<sup>ie</sup> sur les dessins de M. Charles Rossigneux... offert au Musée... par MM. Christofle et C<sup>ie</sup> (Mai 1908)*. Informację o albumie zawdzięczam Pani Raissac z Musée Bouilhet-Christofle w Paryżu.

<sup>29</sup> H. Bouilhet, *op. cit.*, s. 114.

<sup>30</sup> Katalog *Faste de l’orfèvrerie*, Louvre des Antiquaires – Paris Novembre 1980 – Février 1981, s. 4.

<sup>31</sup> E. Possémé, *Cabinet d’encoignure ‘japonais’*, mpis w Musée des Arts Décoratifs.

Jeden z biografów Païvy, Frédéric Loliée, wymienia w związku z jej paryskim pałacem nazwisko Hectora Lefuela, który miał rzekomo ukończyć budowę jako następca Manguina<sup>32</sup>. Inne źródła nie potwierdzają tej wiadomości, pozostaje jednak faktem, że ten cesarski architekt utrzymywał z Païwą stosunki towarzyskie, brał udział w urządzanych przez nią przyjęciach, a nawet był jednym ze świadków na jej ślubie z hr. Hencklem (28 X 1871)<sup>33</sup>. Również Charles Rossigneux, choć przypisują mu to niektóre opracowania, nie projektował w latach sześćdziesiątych wewnątrz pałacu przy Champs Elysées<sup>34</sup>. Obaj ci artyści pracowali natomiast dla Świerklańca. Obaj też byli najściślej związani z oficjalnym światem drugiego cesarstwa.

Znaczenie Lefuela w kręgach artystycznych Paryża oraz jego pozycja towarzyska były w owym czasie bardzo poważne. Jak pisze J.P. Alaux, Lefuel zawdzięczał karierę swemu urokowi osobistemu i zaletom światowca, które w stosunkowo krótkim czasie przyniosły mu wielkie zlecenie połączenia Luwru i pałacu Tuileries<sup>35</sup>. Jego wcześniejsza działalność obejmowała m.in. budowę sali teatralnej w zamku Fontainebleau. Zadanie ukończenia Luwru otrzymał Lefuel po śmierci Viscontiego w roku 1853 i realizował je (częściowo wg planów swego poprzednika) aż do śmierci. Zajmował także różne zaszczytne stanowiska. W roku 1870 był już rektorem Académie des Beaux-Arts i przewodniczącym Société Centrale des Architectes, miał też komandorię legii honorowej. Prace przy Luwrze absorbowwały go jednak do tego stopnia, że mało poza tym budował; pałac w Świerklańcu byłby zatem jednym z niewielu jego dzieł.

Dzieje budowy pałacu w Świerklańcu nie są dotąd, z powodu braku źródeł, dostatecznie poznane. Skąpe wzmianki w literaturze nie pozwalają ustalić podstawowych dat. Z dużą dozą prawdopodobieństwa można uznać, że pałac był gotów w roku 1876, kiedy to, wg lokalnego historyka<sup>36</sup>, dnia 10 sierpnia odbyła się jego inauguracja czy też poświęcenie. Nie wiadomo natomiast, czy budowę podjęto, jak sugerują niektórzy autorzy<sup>37</sup>, jeszcze przed, czy też, jak podają inni, po roku 1870. Ustalenie daty rozpoczęcia budowy byłoby o tyle istotne, że pozwoliłoby się ustosunkować do wzmianki w słowniku artystów Thieme-Beckera, która pierwotny projekt przypisuje nie Lefuelowi, a Manguinowi, zmarłemu, jak wiadomo, w roku 1869<sup>38</sup>.

Informacje na temat Manguina, do których udało mi się dotrzeć, są bardzo fragmentaryczne. Jak w roku 1901 stwierdził Victor Champier, do tego stopnia brak o nim wiadomości, że można by sądzić, iż chodzi o artystę

<sup>32</sup> F. Loliée, *Les Femmes...*, s. 129.

<sup>33</sup> Tenże, „*La Païva*”..., s. 171, 213.

<sup>34</sup> Pisze o tym wyraźnie L. Deshairs, *op. cit.*, s. 333.

<sup>35</sup> J.P. Alaux, *Académie de France à Rome. Ses directeurs, ses pensionnaires*, Paris 1933, II, s. 170–171.

<sup>36</sup> J. Nowak, *Historia miejscowości Świerklaniec, Chechło, Nakło ... w powiecie Tarnogórskim*, Tarnowskie Góry 1927, s. 4.

<sup>37</sup> J. Kania (*Schloß Neudeck und das Geschlecht der Grafen Henckel von Donnersmarck*, „Schlesien”, Jg. 1: 1907/1908, s. 493) podaje lata 1864–1876, R. Weber (*Schlesische Schlösser*, II, Dresden 1909, s. 32) – lata 1867–1876, G. Grundmann (*op. cit.*, s. 160) – lata 1868–1875.

<sup>38</sup> *Allgemeines Lexikon der bildenden Künstler*, XXII, Leipzig 1928, s. 561 (życiorys Lefuela). Wiadomości o projekcie Manguina dla Świerklańca nie odszukałem jednak w źródłach ani w innych opracowaniach.

z XV w.<sup>39</sup> W nekrologu Manguina stwierdzono tylko, że wiele budował, nie wymieniając nic poza paryskim pałacem Païvy<sup>40</sup>. Z jego publikowanych dzieł można wskazać okazałą willę w St-Maur pod Paryżem z roku 1852, będącą wczesnym przykładem neorenesansu w odmianie francuskiej<sup>41</sup>, a także mniejszą willę w okolicach Boulogne-sur-Mer (z połowy lat sześćdziesiątych?)<sup>42</sup>. Biorąc pod uwagę, że Manguin przez wiele lat pracował dla Païvy w Paryżu i w Pontchartrain<sup>43</sup>, nie można wykluczyć, że on właśnie otrzymał zlecenie wykonania projektu dla Świerkłańca, które później powierzono Lefuelowi. Warto tu zaznaczyć, że już w roku 1852 we wspomnianej willi w St-Maur Manguin zastosował typowy dla tzw. renesansu francuskiego motyw centralnego ryzalitu z wysokim dachem, flankowanego alkierzami nakrytymi dachami namiotowymi, który występuje także w Świerkłańcu. Wyraz artystyczny obu dzieł jest, rzecz jasna, zupełnie odmienny. We wczesnym dziele Manguina motywy historyczne z różnych epok traktowane są nieco na zasadzie „spoliów”, a cała budowla wywołuje wrażenie stopniowego narastania w ciągu kilku wieków. Górnośląski pałac Donnersmarcków jest już natomiast przykładem swobodniejszego operowania formami o bardziej jednolitej proveniencji, co w efekcie daje architekturę bardziej „organiczną”. Manguin osiągnął zresztą tę swobodę w paryskim pałacu Païvy, jednak monumentalny charakter pałacu w Świerkłańcu wskazywał by raczej na decydującą w tym wypadku rolę Lefuela.

Wspomniany motyw pawilonów nakrytych dachem mansardowym był w architekturze francuskiej trzeciej ćwierci XIX w. dosyć rozpowszechniony, co wiązało się z oddziaływaniem gmachu ratusza paryskiego Etienne-Hippolyte Godde'a i Jean-Baptiste-Cicérona Lesueura z roku 1837. Około roku 1870, za sprawą Nowego Luwru i dzięki licznym ilustrowanym publikacjom z zakresu historii sztuki<sup>44</sup>, stał się on, podobnie jak detal architektoniczny zaczerpnięty z francuskiej architektury XVII w., rozwiązaniem obiegowym, zarówno we Francji jak i w innych krajach<sup>45</sup>. W tym kontekście wprowadzony w Świerkłańcu w pierwszej połowie lat siedemdziesiątych francuski „kostium” architektury nie wydaje się czymś oryginalnym, a poszczególne jego elementy można by odnaleźć – co prawda zazwyczaj w mniejszej skali – w wielu francuskich realizacjach wcześniejszych o kilkanaście lat, na przykład w pałacu księcia de Trévise w Sceaux z roku 1856<sup>46</sup>.

<sup>39</sup> V. Champier, *op. cit.*, s. 251.

<sup>40</sup> J. Bouchet, *op. cit.*, szp. 38–39.

<sup>41</sup> C. Daly, *Architecture privée*, Première serie, t. III, vol. 2 (Villas Suburbaines), Paris 1864, Exemple A<sup>1</sup>; toż, Deuxième serie, Vol. II (Villas, Châteaux, Jardins), Paris 1872, Section II, III.

<sup>42</sup> RGA, XXV, Planche 39–43.

<sup>43</sup> F. Bauchal, *Dictionnaire des architectes*, Paris 1887.

<sup>44</sup> Wiele pozycji przytacza C. Mignot, *Éclipse, survivances et avatars au XIX<sup>e</sup> siècle des langages architecturaux du XVII<sup>e</sup>*, „XVII<sup>e</sup> siècle. Revue publiée par la Société d'étude du XVII<sup>e</sup> siècle”, 32<sup>e</sup> année, 1980, s. 440.

<sup>45</sup> Na przykładzie architektury polskiej i śląskiej piszą o tym T. S. Jaroszewski, *op. cit.*, i J. Skuratowicz, „Wersale północy”... Zagadnienie neorenesansu „francuskiego” w różnych krajach omawiam pokrótce (z podaniem szerszej bibliografii) w pracy *Wokół neorenesansu w architekturze XIX wieku*, „Zeszyty Naukowe Uniwersytetu Jagiellońskiego. DCCCLXXIV. Prace z Historii Sztuki”, z. 18, Kraków 1987, s. 101–107.

<sup>46</sup> Szereg innych pałaców wymienia C. Mignot, *op. cit.*, s. 441–443.

Niezależnie od ogólnie panującej mody na „renesans francuski” i od preferencji architekta projektującego pałac w Świerklańcu, czynnikiem, który niewątpliwie wpłynął na wybór stylu, był – na co dotąd nie zwrócono uwagi – zamek Païvy w Pontchartrain koło Rambouillet, pochodzący z XVII w. i przypisywany François Mansartowi<sup>47</sup>. W pałacu w Świerklańcu do architektury podparyskiej rezydencji nawiązuje nie tylko detal i mieszany ceglano-kamienny wątek elewacji, będący w budowniczej praktyce XIX w. głównym wyróżnikiem stylu „Ludwika XIII”<sup>48</sup>, ale także rzut poziomy (założenie *entre cour et jardin* z ryzalitami i z prostymi traktami galeryjnymi zakończonymi pawilonami), odtwarzające zresztą dyspozycję pierwowzoru z dodaniem brakującej wówczas galerii, istniejącej w Pontchartrain jedynie w projektach<sup>49</sup>. Obaj architekci Païvy znali posiadłość w Pontchartrain, a Manguin – jak już wspominałem – prowadził tam nawet jakieś prace adaptacyjne.

Wzór Mansartowskiego zamku został w Świerklańcu przekształcony i zmonumentalizowany. Znacznie powiększono skalę i zaakcentowano oś wyniosłym ryzalitem, a cała budowla otrzymała bogatszą dekorację, która wywołuje wrażenie ożywienia i typowej dla XIX w. ostentacji. Z drugiej jednak strony wydaje się, że śląski pałac przemysłowego magnata odznaczał się, podobnie jak wiele innych rezydencji wiejskich tego czasu, stosunkowo dużą ścisłością historyczną. W trzeciej ćwierci zeszłego stulecia w wielkich rezydencjach rzadziej niż w budownictwie miejskim sięgano do rozwiązań eklektycznych; ściślejszy historyzm stylowy był rezultatem historyzmu „ideologicznego”. Podobnie styl Świerklańca jest bardziej „historyczny” od przeważającej wówczas we Francji architektury, w tym również od dzieł Lefuela, którego Louis Hautecoeur nie bez racji zaliczył do eklektyków<sup>50</sup>.

Zachowane źródła pozwalają stwierdzić, że w budowie Świerklańca Lefuel posiłkował się innymi architektami. W notatce umieszczonej na odwrocie widoku z Musée d'Orsay Hector Degeorge, uczeń Lefuela, przypisał ten rysunek nieznanemu skądinąd T. Massonowi<sup>51</sup>. Nic nie wiadomo o innych związanych ze Świerklańcem rysunkach<sup>52</sup>, ani o przekazach, które pozwoliłyby sprecyzować, jaka była rola współpracowników Lefuela w projektowaniu. W fazie wykonania brali oczywiście udział inni architekci. Ze źródeł wynika na przykład,

<sup>47</sup> Zamek w Pontchartrain powstał między r. 1633 a 1662; ogrody projektował Le Nôtre. Zob. *Merveilles des châteaux de l'Île de France* [éd. C. Fregnac] Paris 1965, s. 170–173; M. H. Hadrot, *Le château de Pontchartrain*, „Histoire et Archéologie dans les Yvelines” (Versailles), 1978, n° 2, s. 21–29; M. H. Hadrot, G. Poisson, *op. cit.*; P. Siguret, *Le château de Pontchartrain*, „Monuments historiques de la France”, 1983, n° 129, s. 65–67.

<sup>48</sup> C. Mignot, *op. cit.*, s. 441.

<sup>49</sup> Północna galeria (równoległa do korpusu głównego) w Pontchartrain widnieje na XVIII-wiecznych widokach pędzla Van Der Meulena, ale zbudowali ją dopiero kolejni właściciele zamku w 1891 r. (prace prowadził architekt Boeswillwald). M. H. Hadrot, G. Poisson, *op. cit.*, s. 263.

<sup>50</sup> L. Hautecoeur, *Histoire de l'architecture classique en France*, VII, Paris 1957.

<sup>51</sup> „Cette vue d'ensemble (je crois du château de Neudeck en Allemagne) faisait partie des dessins laissés par Hector (Le) Fuel. Elle n'est certainement pas de sa main alors que le faire de T. Masson qui a long-temps travaillé sous sa direction se r(…)nt. Hector Degeorge”.

<sup>52</sup> Nie ma ich w szczególności w zbiorach rodziny (wg informacji udzielonej mi uprzejmie przez p. Oliviera Lefuela w lipcu 1987).



że w lipcu 1875 r. budowę prowadził nieznany bliżej architekt Hentz<sup>53</sup>, a także iż architekt pracujący w Świerkłańcu pochodził z Rouen<sup>54</sup>.

Lefuel był niewątpliwie głównym organizatorem prac. Cytowana już wzmianka odnosząca się do Frémieta<sup>55</sup>, a także korespondencja przechowywana w Musée Bouilhet-Christofle wskazują, że Lefuel pośredniczył w Paryżu we wszystkich sprawach, również finansowych<sup>56</sup>, związanych z wyposażeniem nowego pałacu. Korespondencja pochodząca z lat 1875–1876 dowodzi, iż wtedy właśnie firma Christofle wykonywała i częściowo montowała na miejscu elementy wystroju, na który składał się m.in. wielki kominek z pełnoplastycznymi postaciami Diany (rzeźba prawdopodobnie autorstwa Ernesta-Eugène Hiolle'a)<sup>57</sup> i dwu myśliwych przeznaczony do sali myśliwskiej, dwa kominki w sypialni i balustrada schodów z żelaza i złoczonego brązu z pełnoplastyczną rzeźbą pawia<sup>58</sup>. Pracownicy Christofle'a montowali także w Świerkłańcu marmurowy stół w wielkim salonie oraz inne meble<sup>59</sup>. Nic z tego wyposażenia nie przetrwało – jak się wydaje – pożaru w 1945 r. Nie udało się także odszukać żadnych przekazów ikonograficznych, które pozwoliłyby odtworzyć wygląd wnętrza<sup>60</sup>. Można się jedynie domyślać ich artystycznej klasy, zwłaszcza jeśli się zważy, że projektantem przeznaczonych dla Świerkłańca wyrobów Christofle'a był najznakomitszy z pracujących wówczas w tej firmie rysownik, Charles Rossigneux<sup>61</sup>, a autorami modeli tak wprawni rzeźbiarze, jak wspomniany Hiolle czy Auguste-Nicolas Cain<sup>62</sup>.

Udział Charlesa Rossigneux (1818–1907) w pracach dla Świerkłańca był, jak

<sup>53</sup> List z 23 lipca 1875 wysłany z firmy Christofle'a do jej pracowników przebywających w Świerkłańcu, udostępniony uprzejmie przez panią Raissac z Musée Bouilhet-Christofle.

<sup>54</sup> W. Szewczyk, *op. cit.*, s. 163. Spośród architektów z Rouen mógłby wchodzić w grę Charles Fleury, którego dom własny w Rouen w stylu renesansu francuskiego reprodukuje RGA XXIX, 1871, Planche 34. Projekty willi zbudowanej w Marly-le-Roi przez tego młodego wówczas architekta omawia G. Davioud w sprawozdaniu z Salonu w roku 1870, *ibidem*. XXVIII, 1870, szp. 173.

<sup>55</sup> T. H. Bartlett, *op. cit.* (zob. przypis 8).

<sup>56</sup> W listach do Lefuela z 14 kwietnia i 7 września 1876 firma Christofle'a prosi o uregulowanie należności na sumy ponad 107 tys. i 81 tys. franków. Musée Bouilhet-Christofle, Correspondance, vol. 13, 14. Listy związane ze Świerkłańcem odszukała w Muzeum pani Raissac.

<sup>57</sup> Wiadomość tę zawdzięczam p. Laure de Margerie z Musée d'Orsay, Documentation.

<sup>58</sup> Wyroby te wysłano do Świerkłańca w czerwcu i lipcu 1875 r. w 28 skrzyniach. Montowali je dwaj pracownicy firmy, Binder i Beuriot (Musée Bouilhet-Christofle, Correspondance, listy z 2, 23 i 25 czerwca, 23 i 24 lipca). Wymieniony tu Binder jest być może identyczny z P. Binderem, rzeźbiarzem czynnym później w Argentynie. Zob. „Matériaux et Documents d'Architecture” 10, 22<sup>e</sup> Année, 1893–1894, vol. 5 i nast.

<sup>59</sup> Musée Bouilhet-Christofle, list do Lefuela z 15 czerwca 1876.

<sup>60</sup> Jedynie fotografia balustrady schodów, w zbiorach Musée Bouilhet-Christofle, odnosić się może, jak sugeruje p. Raissac, do Świerkłańca.

<sup>61</sup> L. Deshairs (*op. cit.*, s. 334) omyłkowo datuje prace Rossigneux dla Świerkłańca na lata 1885–1889, co może odnosić się do projektów mauzoleum Païvy (zm. 1884). Neogotycki kościół (1896–1897) i połączoną z nim kaplicę grobową (1903–1905) w parku w Świerkłańcu wybudował architekt katedry protestanckiej w Berlinie, Julius Raschdorff. Zob. B. Reuffurth, *Neudecker Neubauten*, „Oberschlesien”, Jg. 7: 1908/9, s. 270–273; *Julius Raschdorff, ibidem.*, Jg. 12: 1913/14, s. 205.

<sup>62</sup> L. Réau, *Histoire de l'expansion de l'art français*, Paris 1928, s. 259. Obaj ci rzeźbiarze pracowali często dla Christofle'a.

można sądzić, bardzo poważny. Victor Champier, redaktor „Revue des Arts Décoratifs” i przyjaciel Rossigneux, podał z całą powagą wiadomość, że miał on na zlecenie Hencklów przetranszportować do Prus paryski pałac Païvy kamień po kamieniu, do czego, jak wiadomo, nie doszło, i na Śląsk przewieziono tylko niewielką część wystroju, m.in. dużą brązową rzeźbę lwa autorstwa Alfreda Jacquemarta<sup>63</sup>. Biograf Rossigneux podaje, że był on odpowiedzialny za wystrój wnętrza nowego pałacu i że miał zaprojektować po śmierci hrabiny przeznaczone dla niej mauzoleum, którego jednak nie wykonano<sup>64</sup>.

Rossigneux, podobnie jak Lefuel, był artystą bardzo cenionym w oficjalnych sferach Paryża Napoleona III. Zajmował się przede wszystkim projektowaniem wyrobów rzemiosła artystycznego, meblarstwa i złotnictwa, i z początkiem lat pięćdziesiątych, realizując zamówienia cesarzowej Eugenii, przyczynił się do rozpowszechnienia w tej dziedzinie mody na grecki klasycyzm. W późniejszym okresie nawiązywał częściej do wzorów renesansowych i, dysponując wielką łatwością rysunku, osiągał niejednokrotnie interesujące rezultaty. Pracował m.in. nad wyposażeniem pałacu wicekróla Egiptu Abbasa I w Kairze i pałacu księcia Napoleona (kuzyna Napoleona III) w Paryżu. Szczyt rozwoju twórczości i kariery Rossigneux nastąpił po roku 1870, kiedy, jak pisze H. Bouilhet, stał się on autorytetem w dziedzinie zdobnictwa i współpracownikiem poszukiwanym przez wszystkich producentów<sup>65</sup>.

Innym wybitnym francuskim artystą pracującym dla Świerklańca — i chyba jedynym, którego dzieła się tam zachowały — był Emmanuel Fremiet. Z cytowanej już relacji T. H. Bartletta wynika, że i w tym wypadku pośrednikiem między inwestorem i artystą był Hector Lefuel. Dziełem Lefuela była też zapewne ogólna koncepcja wykonanych przez Fremieta rzeźb ogrodowych, które widnieją już (w nieco innej postaci) na projektowym rysunku w Musée d'Orsay. Zamówienie Hencklów, które Fremiet realizował w Paryżu wkrótce po wojnie 1870 r. (prawdopodobnie ok. 1872 r.), obejmowało m.in. przeznaczoną dla centralnego basenu fontanny grupę trzech postaci kobiecych podtrzymujących sferę, inspirowaną niewątpliwie rzeźbami Carpeaux w Fontaine de l'Observatoire, dla której to paryskiej fontanny wykonał zresztą Fremiet rzeźby zwierząt. W Świerklańcu rzeźby animalistyczne ozdobiły dolną część głównego basenu (częściowo zachowane) i dwa baseny boczne, położone na trawiastym parterze między pałacem i sztucznym jeziorem w parku. Stosunkowo dobrze zachowane cztery grupy rzeźbiarskie, przedstawiające walczące ze sobą pary zwierząt: jelenia i niedźwiedzia, konia i lwicę, strusia i węża oraz pelikana z rybą<sup>66</sup>, dowo-

<sup>63</sup> V. Champier, *op. cit.*, s. 242, 256.

<sup>64</sup> L. Deshairs, *loc. cit.*

<sup>65</sup> H. Bouilhet, *op. cit.*, II, Paris 1910, s. 286, 306–307, III, Paris 1912, s. 115–116. Jest rzeczą interesującą, że Bouilhet pisząc szeroko o działalności firmy Christofle'a, której był współwłaścicielem, nie wspomina ani słowem o realizacji wielkiego zamówienia dla Świerklańca, mimo że sam w nim uczestniczył.

<sup>66</sup> W niezbyt jasnej relacji T. H. Bartlett wymienia inne rzeźby (być może obecnie zaginione): „This commission consisted of a group of three female figures holding up a large ball, and twelve of the most hideous monsters, all for a fountain, that Frémiet could conceive of. [...] Frémiet also made for Lefuel four large birds, a pelican, marabout, moufflon and loo, as well as an ostrich and crocodile, receiving one thousand dollars for the models of the first four. All this work was cast in iron and sent to some estate in the provinces, the sculptor never knowing where” — *op. cit.*, s. 24.

dzą – podobnie jak rzadkie w dorobku tego artysty akty – wielkiej wirtuozerii technicznej i oryginalności Fremieta, stawiających go pośród najznakomitszych rzeźbiarzy drugiej połowy XIX w.<sup>67</sup>

Mimo zniszczenia pałacu w Świerkłańcu i fragmentarycznego tylko zachowania odnoszących się do niego źródeł – także ikonograficznych – przedstawia się on nam jako obiekt artystyczny dosyć wyjątkowy. W wyniku zainteresowania inwestorów współczesną sztuką francuską i dzięki olbrzymim przeznaczonym na to środkom finansowym powstał jako wspólne dzieło szeregu wybitnych artystów francuskich. Zarówno Lefuel jak Rossignaux czy Fremiet cieszyli się wówczas wielkim uznaniem i w swoim kraju realizowali przede wszystkim prestiżowe zamówienia rządowe. Jeżeli więc paryski Hôtel Païva nazwano najdoskonalszym przykładem luksusowej architektury Drugiego Cesarstwa, można pałac w Świerkłańcu uznać za efekt typowej dla drugiej połowy XIX w. fascynacji kulturą francuską i za wybitny w skali europejskiej przejaw ekspansji tej kultury. W kolejnych inwestycjach artystycznych, dokonanych na przełomie stuleci, po śmierci Païvy, hr. Henckel skorzystał już z usług artystów niemieckich, a w publikowanych wtedy opisach posiadłości nazwiska francuskich twórców pałacu zostały dyskretnie przemilczane. Również jednak i wtedy dały o sobie znać echa sztuki francuskiej. Zamek Donnersmarcków w pobliskich Reptach (1894)<sup>68</sup> otrzymał wprawdzie kostium architektury renesansu niemieckiego, co odzwierciedlało ogólny kierunek ewolucji stylistycznej budownictwa rezydencjonalnego w Europie środkowej, ale w tzw. Domu Kawalerów (Kavalierhaus, 1903–1906)<sup>69</sup>, wzniesionym w pobliżu pałacu Lefuela, berliński architekt von Ihne sięgnął znowu do form francuskich.

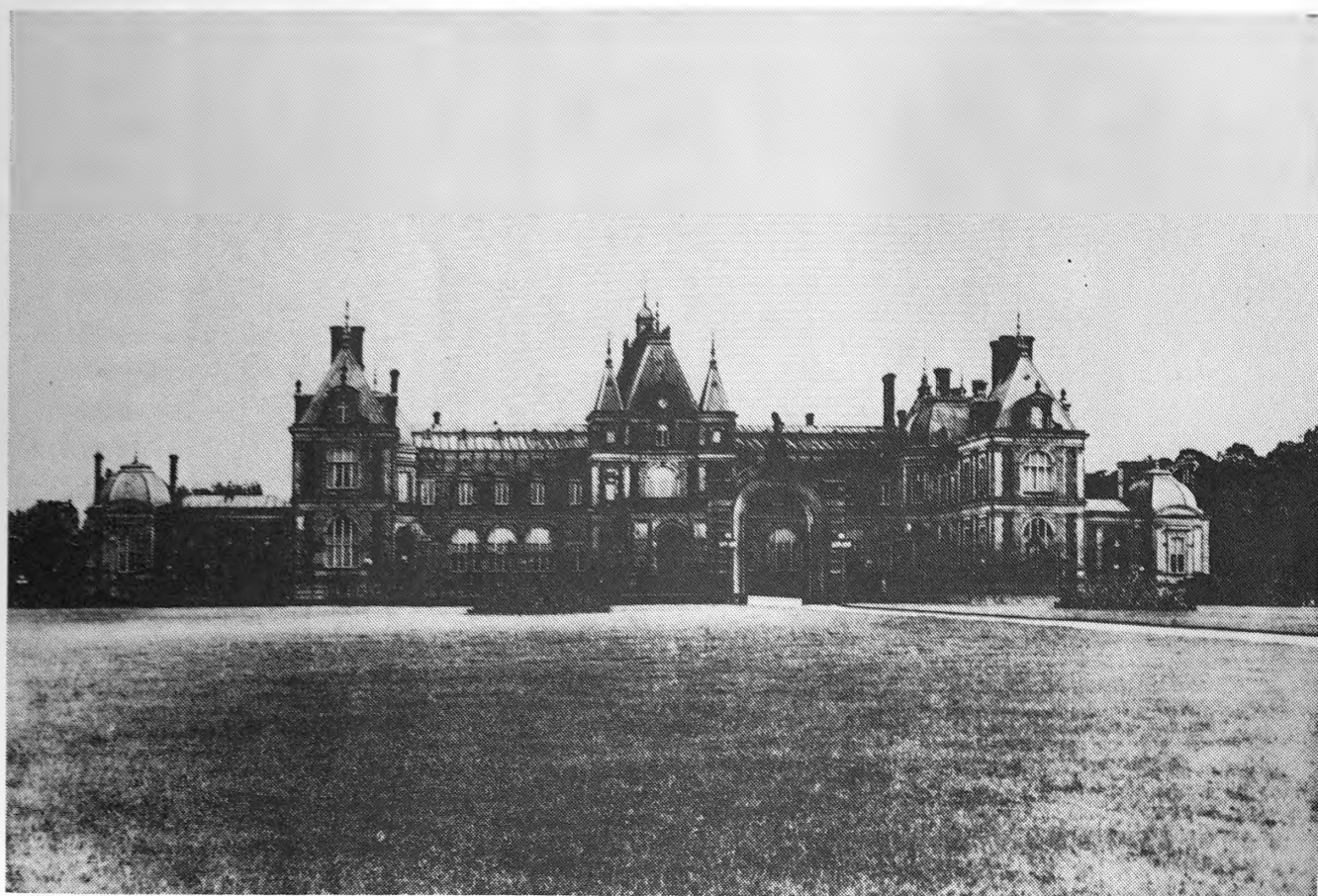
<sup>67</sup> Z rzeźb ogrodowych w Świerkłańcu zachowały się ponadto odlane z brązu cztery grupy dzieci umieszczone pierwotnie na trawiastym parterze przed fasadą pałacu od strony ogrodu, wzorowane na rzeźbach parku wersalskiego. Dwie z tych grup przeniesiono po II wojnie światowej na rynek w Tarnowskich Górach, a dwie znajdują się przed wejściem do Domu Kawalerów. Park w Świerkłańcu, posiadający dużą wartość artystyczną i wymagający wzmoczonej opieki konserwatorskiej, przypisywano znanemu projektantowi P.J. Lenné (1789–1866), co nie znalazło potwierdzenia w literaturze: H. Günther, *Peter Joseph Lenné. Gärten, Parke, Landschaften*, Berlin 1985. Był on prawdopodobnie dziełem jego ucznia, Gustava Meyera (1816–1877). Zob. W. Irrgang, *op. cit.*

<sup>68</sup> Zamek w Reptach projektował znany monachijski architekt Gabriel von Seidl, twórca m.in. gmachu Bawarskiego Muzeum Narodowego. Zamek spłonął w 1945 r., mury zburzono w latach sześćdziesiątych. Zob. „Der Baumeister” 1, 1903, H. 1, s. 3–4; B. Reuffurth, *op. cit.*, s. 263; J. von Schmaedel, *Gabriel Seidl*, „Wasmuths Monatshefte für Baukunst” 1, 1914/15, s. 35; W. Genga, *Studium historyczno-kompozycyjne parku w Reptach*, Kraków 1968, Politechnika Krakowska, Zakład Architektury Krajobrazu, mpis.

<sup>69</sup> B. Reuffurth, *op. cit.*, s. 264.



40. Hector Lefuel i pracownia, projekt pałacu w Świerkłańcu, widok ogólny, 1876



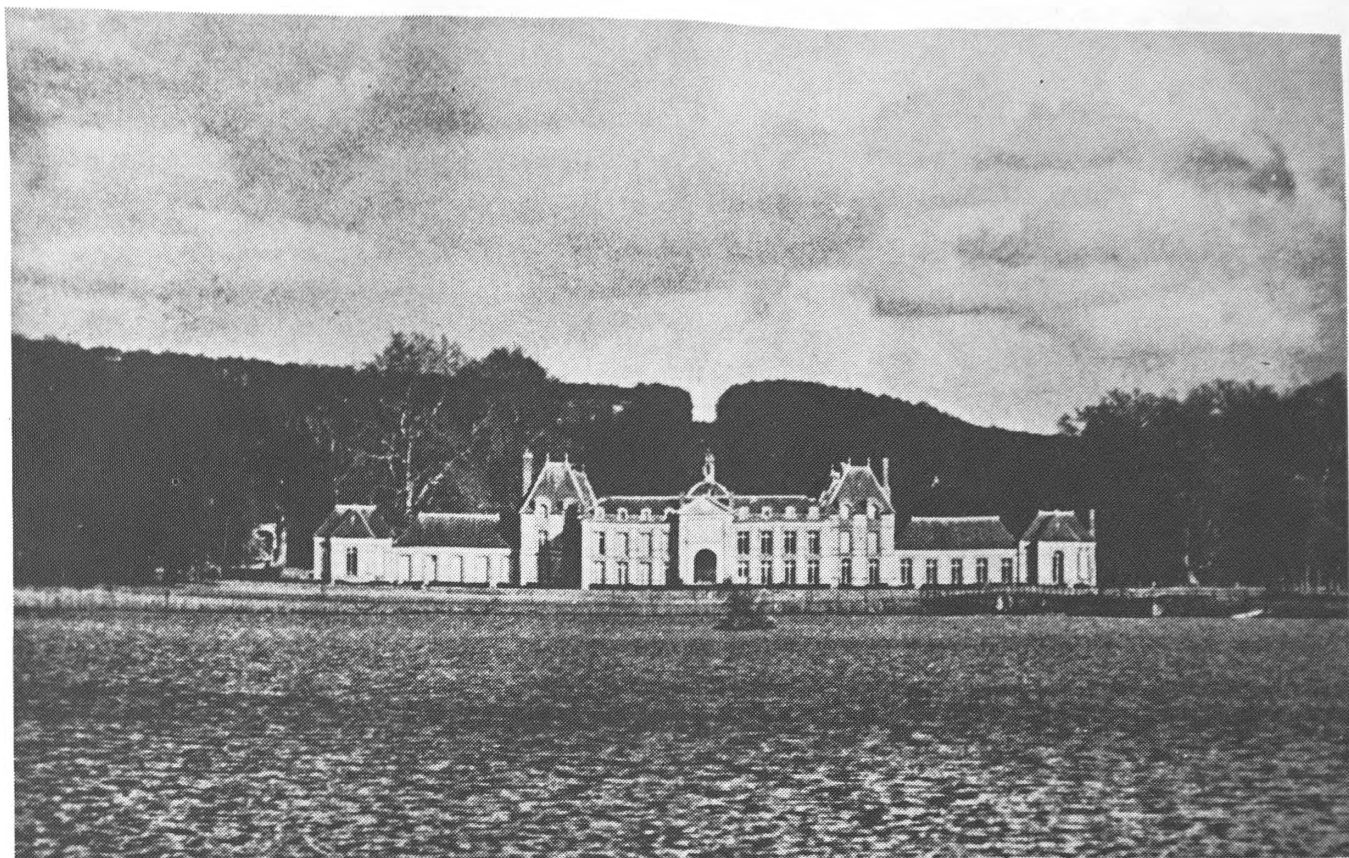
41. Świerklaniec, pałac, widok od frontu

42. Świerklaniec, pałac, widok od strony parku





43. Pierre Manguin, Willa w St-Maur pod Paryżem, 1852



44. Pontchartrain, zamek, między 1633 i 1662

45. Świerklaniec, pałac, widok od strony parku







46. Świerklaniec, rzeźba ze zwieńczenia fontanny parkowej, Emmanuel Fremiet

47. Świerklaniec, rzeźba ogrodowa w parku, Emmanuel Fremiet

