

Indeks 347957

ISSN 1429-7507

# ARCHITECTUS

NR 1(7)2000









# ARCHITECTUS

NR 1(7)

2000



## Rada redakcyjna

Zbigniew Bać  
Eugeniusz Bagiński  
Edmund Małachowicz  
Elżbieta  
Trocka-Leszczyńska

## Redakcja naukowa

Wojciech Brzezowski  
Ewa Łużyńska  
Sekretarz  
Danuta Sowińska  
Z-ca Sekretarza  
Andrzej Legendziewicz

Wydział Architektury  
Politechniki Wrocławskiej  
ul. B. Prusa 53/55  
50-317 Wrocław

## Projekt okładki

Artur Błaszczak

## Opracowanie redakcyjne i typograficzne

Danuta Sowińska

## Skład i łamanie

Krzysztof J. Dawidowicz

## Adres redakcji

Oficyna Wydawnicza  
Politechniki Wrocławskiej  
Wybrzeże Wyspiańskiego 27  
50-370 Wrocław

## Spis rzeczy

Od redakcji..... 3

### Dziedzictwo

Stanisław Medeksza, <i>Konserwacja relikwii architektury i malarstwa ściennego w Marinie el-Alamein</i> .....	5
Ewa Łużyńska, <i>Kolorystyka i faktura architektury średniowiecznych klasztorów cysterskich w Polsce</i> .....	19
Edmund Małachowicz, <i>Faktura i kolorystyka w architekturze średniowiecznej na Śląsk</i> .....	29
Marzanna Jagiełło-Kołaczyk, <i>Sgraffita geometryczne na Śląsku w dobie renesansu i manieryzmu</i> .....	47
Wojciech Brzezowski, <i>Faktura i kolorystyka elewacji barokowych na Śląsku</i> .....	61
Rafał Eysymontt, <i>Barwne projekty z XVIII i początku XIX wieku w archiwum w Legnicy</i> .....	71
Maciej Małachowicz, <i>Kolorystyka elewacji barokowych kaplic katedry wrocławskiej</i> .....	81
Krystyna Kirschke, <i>Elewacje ceramiczne wrocławskich kamienic czynszowych z przełomu XIX i XX w. Stan zachowania i problemy konserwatorskie</i> .....	85
Bogna Krynicka-Rzechonek, <i>Próba odtworzenia kolorystyki domu typu „landhaus”</i> .....	95
Elżbieta Orłowska, <i>Ustalenie oryginalnej kolorystyki elewacji secesyjnej kamienicy przy ul. Wielkie Garbary 17 w Toruniu</i> .....	103
Tatiana Kazancewa, <i>Faktury elewacji kamienic lwowskich z przełomu XIX i XX wieku</i> .....	107
Anna Markowska, <i>Kolor w architekturze w dwudziestoleciu międzywojennym. Dyktatura kolorystyczna czy dobrowolność?</i> .....	113
Robin Krause, <i>Die Farbgebung des Bauhausgebäudes in Dessau</i> .....	123
Grażyna Balińska, <i>Wpływ materiału regionalnego i tradycji budowlanych na kolor i fakturę zabudowy wsi polskiej</i> .....	133
Sebastian Wróblewski, <i>Kolor i faktura w budownictwie wsi regionu Jury Krakowsko-Częstochowskiej</i> .....	137
Elżbieta Trocka-Leszczyńska, <i>Kolor w architekturze wiejskiej obszaru Sudetów</i> .....	143

### Współczesność

Romuald Pustelnik, *Kolorystyka posadzki rynku w Wałbrzychu*..... 163



# ARCHITECTUS

NO. 1(7)

2000



## Contents

Editorial ..... 3

## Heritage

- Stanisław Medeksza, *Conservation of architecture relics and wall paintings in Marina el-Alamain* ..... 5
- Ewa Łużyniecka, *Colouring and facture treatment in mediaeval architecture of Cistercian manasteries in Poland*..... 19
- Edmund Małachowicz, *Facture treatment and colouring of mediaeval architecture in Silesia* ..... 29
- Marzanna Jagiełło-Kołaczyk, *Colouring and facture treatment in Renaissance architecture*..... 47
- Wojciech Brzezowski, *Texture treatment and colour of Baroque elevations in Silesia* ..... 61
- Rafał Eysymontt, *Coloured projects from the 18th and the beginning of the 19th century in the Archive of Legnica* ..... 71
- Maciej Małachowicz, *The colouring of the Wroclaw Cathedral chapels*..... 81
- Krystyna Kirschke, *Ceramic elevations of the Wroclaw tenements from the turn of the 19th and 20th century. The state of preservation and conservation problems*..... 85
- Bogna Krynicka-Rzechonek, *An attempt at the colouring reconstruction of the "landhaus" type of building*..... 95
- Elżbieta Orłowska, *Determining the original elevation colouring of a Secession building Wielkie Garbary 17 in Toruń*..... 103
- Tatiana Kazancewa, *Elevation factures of Lvov houses from the turn of the 19th and 20th century*..... 107
- Anna Markowska, *Colour in architecture in the period between the two world wars. Colouristic dictatorship or voluntary choice? ...* 113
- Robin Krause, *The colouring of the Bauhouse building in Dessau* ..... 123
- Grażyna Balińska, *The influence of regional material and building traditions on colour and surface quality of Polish countryside building* ..... 133
- Sebastian Wróblewski, *Colour and texture treatment of village architecture in the region of the Jura Krakowsko-Częstochowska*..... 137
- Elżbieta Trocka-Leszczyńska, *Colour in countryside architecture in the region of the Sudeten Mountains* ..... 143

## Present-day issues

Romuald Pustelnik, *The colouring of the town square paving in Wałbrzych* ... 163





# Architectus

## Dziedzictwo

### Od redakcji

Półrocznik *Architectus* jest wydawany od 1997 r. przez Wydział Architektury Politechniki Wrocławskiej. W sześciu dotychczas wydanych numerach pisma publikowaliśmy opracowania ukazujące różnorodność problemów, jakimi zajmuje się uczelniane środowisko architektoniczne we Wrocławiu. Zamieszczaliśmy prace dotyczące zarówno teorii architektury współczesnej oraz historycznej, urbanistyki, kształtowania zieleni, estetyki, konstrukcji, jak i opracowania związane z realizowanymi projektami architektonicznymi, urbanistycznymi itp. Na mocy uchwały Rady Wydziału od 2000 r. pismo staje się wydawnictwem o zasięgu ogólnokrajowym. Od tej pory na jego łamach będą mogli zamieszczać swoje prace nie tylko wrocławscy architekci z uczelni, lecz również autorzy z całej Polski i zagranicy oraz projektanci pracujący poza środowiskiem naukowym.

Niniejszy numer jest więc pierwszym opracowaniem naszego czasopisma o zasięgu ogólnopolskim – prezentuje stan polskich badań nad kolorystyką architektury historycznej i współczesnej. W trakcie redagowania korzystaliśmy także z poświęconych tej tematyce materiałów konferencji naukowej zorganizowanej od 18 do 20 września 1997 r. przez Zakład Konserwacji i Rewaloryzacji Architektury Politechniki Wrocławskiej.

Kolor od najdawniejszych czasów był nieodłącznym składnikiem architektury, często nawet pierwszym elementem w postrzeganiu bryły budowli. Dotyczy to zarówno naturalnej barwy materiałów, jak i zabiegów malarskich, głównie najprostszych – budowlanych oraz estetycznych kompozycji. Zagadnienie koloru w architekturze można postrzegać w dwóch okresach dziejowych: współczesnym i historycznym. Okres współczesny, do którego można by też zaliczyć historyzm, trwa i otacza nas aktualnie architektura o mało jeszcze zdeformowanej i zatartej kolorystyce; estetyka natomiast, na której są oparte jej kompozycje kolorystyczne, jest zrozumiała lub nietrudna do odtworzenia.

Okres historyczny, którego kres umownie można ustalić na połowę XIX w., przeminął i jest już niemal niedostrzegalny, przesłonięty późniejszymi przeróbkami i przemalowaniami, kryjącymi kompozycje kolorystyczne oparte na minionych poglądach estetycznych oraz możliwościach technicznych. Na światło dzienne wydobywają go nieliczne prace konserwatorskie, oparte na mniej lub bardziej wnikliwych badaniach naukowych.

Rozwój wiedzy o historii architektury wyprzedzało poznanie formy, zazwyczaj widocznej w całości lub częściowo, w przeciwieństwie do jej kolorystyki, najczęściej przesłoniętej wieloma nawarstwieniami z okresów o zmiennych poglądach estetycznych. Wiedza o tej dziedzinie była niewystarczająca, również i w dziedzinie konserwatorstwa, powodując niejednokrotnie nieporozumienia i straty kulturalne.

W Polsce pierwsze spostrzeżenia i publikacje na ten temat pojawiły się w okresie powojennym, w toku odbudowy zniszczonych zabytków architektury, kiedy można było prowadzić odpowiednie badania. Jako pierwszy, w roku 1961, zabrał głos w tej sprawie Maciej Kilarski, w monograficznym artykule *O właściwą fakturę muru zabytkowego* („Ochrona Zabytków”, nr 1–2/1955) relacjonując wyniki badań we wnętrzu kościoła w Rudach Raciborskich. Była to także reakcja na powszechne wówczas odsłanianie surowego wątku murów średniowiecznych.

Podobne badania prowadził również Edmund Małachowicz, gromadząc spostrzeżenia ze zburzonych i uszkodzonych podczas wojny średniowiecznych budowli Wrocławia i Śląska. Opublikował je w dwóch syntetycznych artykułach w 1965 r.: *Faktura i polichromia architektoniczna średniowiecznych budowli ceglanych na Śląsku* („Kwartalnik Architektury i Urbanistyki”, 3–4/1965) oraz *Problemy konserwacji średniowiecznej faktury i polichromii architektonicznej we Wrocławiu* („Ochrona Zabytków”,



3–4/1965). Na potrzeby dydaktyki, w skrótowym i syntetycznym ujęciu, tematyka ta znalazła się w podręczniku autorstwa Małachowicza *Ochrona środowiska kulturowego* (Wrocław 1982, Warszawa 1988) oraz *Konserwacja i rewitalizacja architektury w zespołach i krajobrazie* (Wrocław 1994) używanych na wydziałach architektury.

W czasopiśmie fachowych pojawiały się artykuły i komunikaty omawiające prowadzone badania i prace konserwatorskie. Najczęściej dotyczyły one artystycznego malarstwa ściennego, rzadziej tzw. polichromii architektonicznej, tzn. kolorystyki dopełniającej i podkreślającej formy architektoniczne. Od wspomnianych publikacji z lat 1961 i 1965 zasób informacji i stan wiedzy niewątpliwie się poszerzył, w pełni jednak potwierdziły się przedstawione wtedy poglądy i ustalenia.

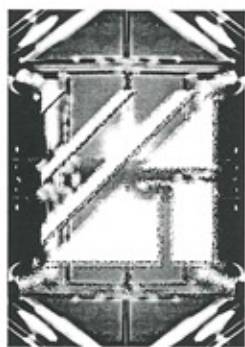
Wśród realizowanych w ostatnich dziesięcioleciach prac konserwatorskich, głównie we Wrocławiu, wiele jest poprawnych odtworzeń faktury i kolorystyki. Można jed-

nak wskazać wiele przykładów błędnego i *tradycyjnego* podejścia do tego zagadnienia. Świadczą o tym np. *wyszorowane* ceglane ściany wewnątrz gotyckich lub niewłaściwa kolorystyka średniowiecznych budowli o dużej nieraz randze historycznej. Wynika więc z tego, że niezwykle ważne jest prezentowanie wyników badań kolorystyki oraz sposobów jej odtwarzania lub konserwacji.

Zebranie i publikacja niniejszych materiałów była możliwa dzięki pomocy finansowej sponsorów. Chcielibyśmy więc **serdecznie podziękować** za życzliwość następującym instytucjom:

*Baumit Polska, sp. z o.o.,  
Alcro-Beckers Ltd Poland,  
Caparol Polska, sp. z o.o.,  
Ispo Polska, sp. z o.o.,  
Remmers Polska, sp. z o.o.,  
Keim. Farby Mineralne,  
Integer, sp. z o.o.*





# Architectus

## Dziedzictwo

Stanisław Medeksza

### *Konserwacja relikwów architektury i malarstwa ściennego w Marinie el-Alamein*

W okresie od 16 marca do 30 maja 1999 r., w Marinie el-Alamein, na terenie wczesnorzymskiego miasta, piąty sezon [7, s. 42–52], [8, s. 82–88], [9, s. 72–76], [10, s. 51–62], pracowała polsko-egipska misja konserwatorska<sup>1</sup>.

Głównym tematem prac konserwatorskich jest częściowa rekonstrukcja relikwów domów mieszkalnych i ich wyposażenia, pochodzących z okresu grecko-rzymskiego, oznaczonych na planie numerami H9 i H9a oraz H10, H10a, H10b i H19 (ryc. 1 i 2). Na podstawie znalezisk oraz biorąc pod uwagę wyniki badań polskich archeologów pracujących na terenie zachodniej nekropolii sądzimy, że miasto funkcjonowało w długim okresie od II w. p.n.e. – VI w. [3, s. 12], [8, s. 82–88]. Domy mieszkalne, w ich pierwszej fazie, roboczo można datować na koniec I i na II wiek [8, s. 82–88], [10, s. 51–62], [12, s. 117–154]. W późniejszym okresie były one wielokrotnie przebudowywane. Struktury poddawane konserwacji są wstęp-

nie datowane na koniec II i III w. W niewiele zmienionej formie domy te funkcjonowały co najmniej do końca IV w. [10, s. 51–62], [12, s. 117–154]. Zniszczenie układów pierwotnych wiązać można ze skutkami jakiegoś kataklizmu. Może było to trzęsienia ziemi. Tego typu hipotezę sugerować mogą mury i kolumny przewrócone do pozycji poziomej w niezmienionym, choć rozluźnionym układzie wiatku. W ostatnim czasie uchwycono w paru miejscach pierwotny poziom zabudowy. W domach H10a i H9b oraz pierwszy poziom użytkowy ulicy przy wejściu do domu H10 jest o około 1,00 m niższy od poziomu kamiennych posadzek domów z końca II i przełomu III i IV w. [9, s. 72–76], [11].

Domy H9, H9a, H10, H10a oraz H19 (ryc. 1) są usytuowane w południowej części antycznego miasta, którego starożytna nazwa do dziś nie została jeszcze ostatecznie określona.

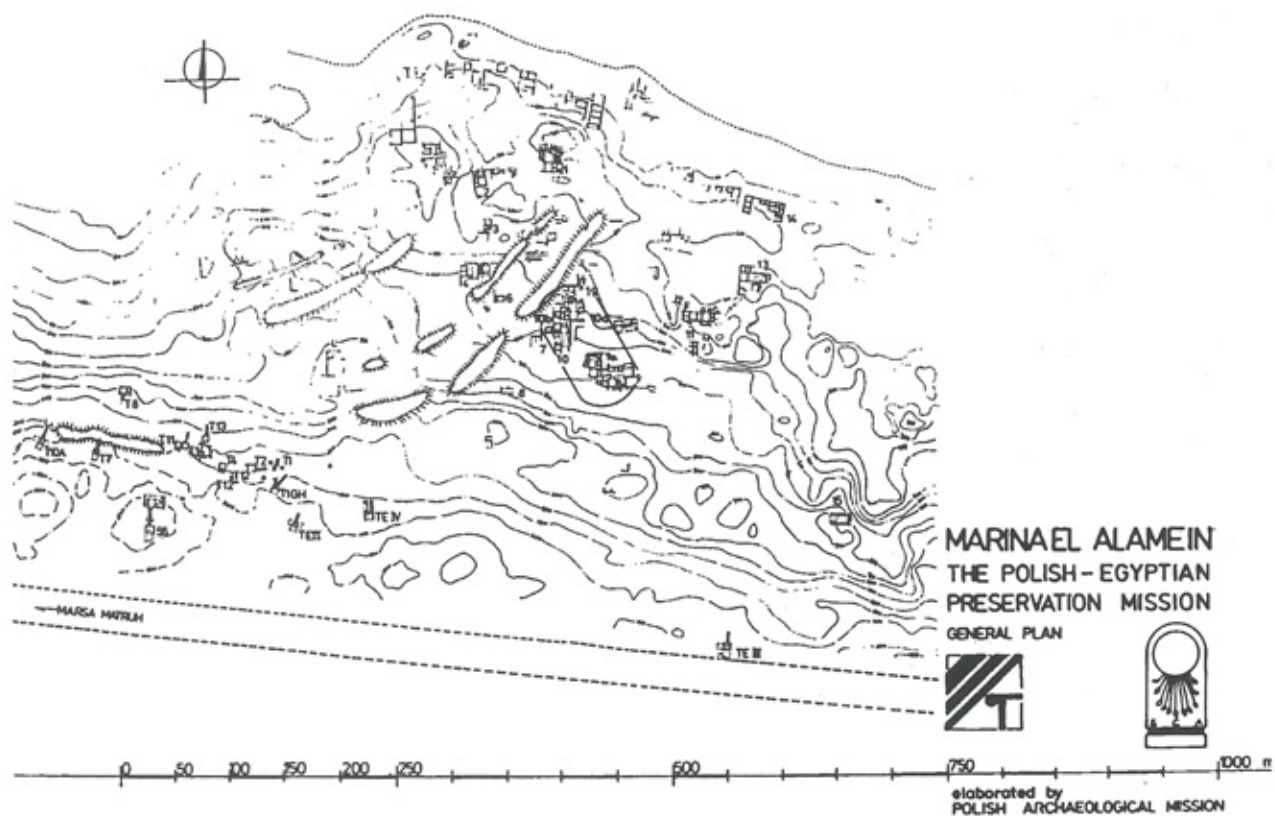
Według analizy W.A. Daszewskiego miasto to mogło nazywać się *Leucaspis* albo *Antiphras* [4, s. 14–16], [13, s. 108–118]<sup>2</sup>. Nie natrafiono jeszcze na żadne pewne źródła, które pomogłyby w ostatecznym ustaleniu jego nazwy, mimo że miasto wraz z otaczającymi go nekropolami jest eksplorowane od 1986 r.<sup>3</sup> Roboczo nadal jest używana nazwa Marina el-Alamein.

<sup>2</sup> Ostatnio prof. W.A. Daszewski skłania się do wiązania Mariny el-Alamein z nazwą *Antiphras*; A. Twardecki rozpatruje tylko nazwę *Leucaspis*, jako jego zdaniem najbardziej prawdopodobną, ale związaną przede wszystkim z portem, [13, s. 107–118].

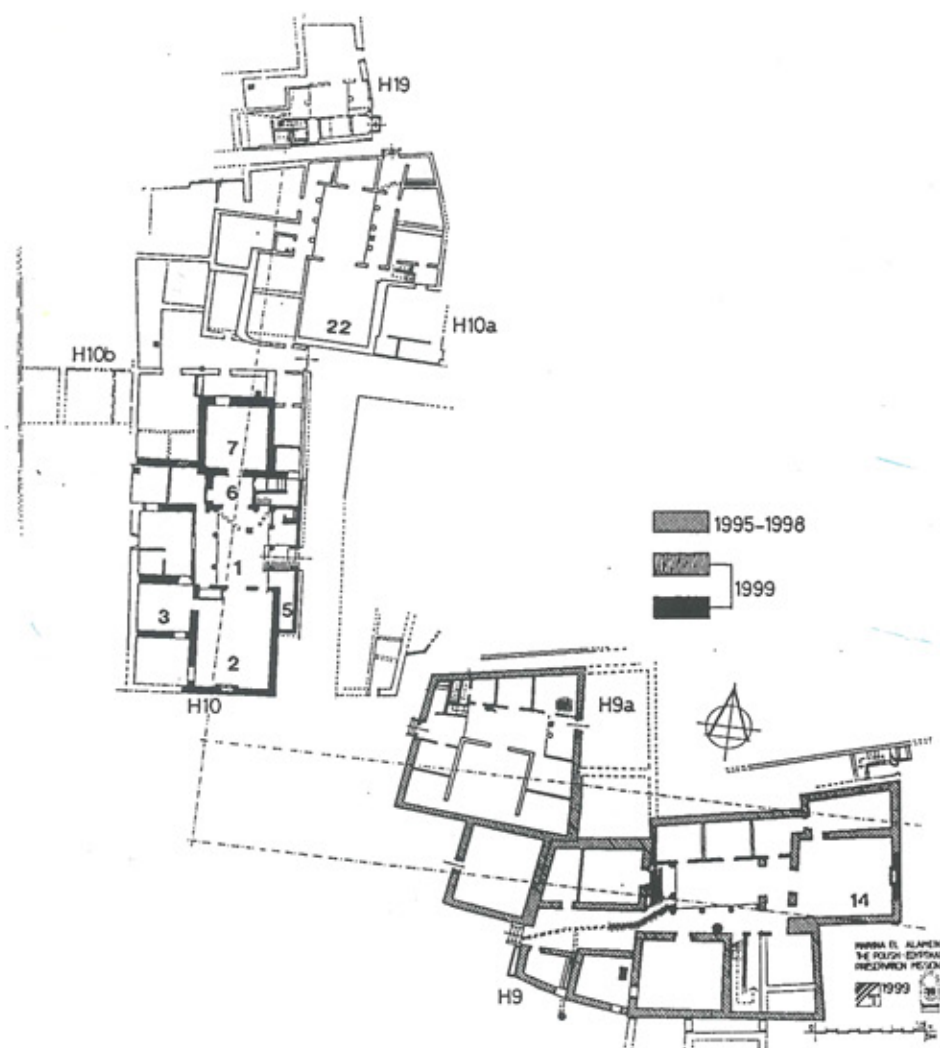
<sup>3</sup> Architektury miejską badał w latach poprzednich, do 1997 r., Mohammed Ali Aber Razeq oraz zespół archeologów egipskich, reprezentujących Aleksandryjski oddział SCA. Obecnie, od 1998 r., bezpośrednim kierownikiem tych badań jest archeolog Abdel Latif el-Wakil.

<sup>1</sup> Misja wchodzi w skład Centrum Archeologii Śródziemnomorskiej Uniwersytetu Warszawskiego z siedzibą w Kairze, w ścisłej współpracy z SCA – Egipskim Departamentem Starożytności, na podstawie umowy międzynarodowej, zawartej między Rzeczpospolitą Polską a Egiptem. W jej skład wchodzi pracownicy Wydziału Architektury z Politechniki Wrocławskiej, Instytutu Historii Uniwersytetu im. A. Mickiewicza w Poznaniu i Akademii Sztuk Pięknych z Warszawy: dr hab. inż. arch. Stanisław Medeksza, prof. nadzw. PWr. – kierownik misji, dr inż. arch. Rafał Czerner – architekt, mgr inż. arch. Wiesław Grzegorek – architekt i konstruktor, dr Andrzej Biernacki – archeolog, mgr Piotr Zambrzycki – konserwator kamienia, Maciej Dąbrowski i Małgorzata Ujma – konserwatorzy malarstwa architektonicznego. Stronę egipską reprezentował szef inspektorów Abdel Latif el-Wakil oraz inspektorzy archeologiczni z Biura Zachodniej Delt: Sayed Ahmed Abdel i Aseem Sayed Ahmed, którym składamy podziękowania i słowa uznania za pomoc, jaką okazali nam na każdym kroku.





Ryc. 1. Plan sytuacyjny z zaznaczonym obszarem prac prowadzonych przez Polsko-Egipską Misję Konserwatorską



Ryc. 2. Zespoły domów H9 i H10. Zakres wykonanych prac budowlano-konserwatorskich po sezonie roku 1999 (rys. autora)



Prawie osiem lat upłynęło od czasu odkopania do rozpoczęcia przez naszą misję prac konserwatorsko-budowlanych. W tym czasie relikty zespołu domów H9 i H10, będących przedmiotem opracowania, uległy dewastacji. Przyczyną tego były aktywne, mocno zasolone deszcze, okresowo wiejące silne wiatry niosące ostry piasek, który w sposób agresywny ścierał powierzchnie kamieni. Zniszczeniu uległy detale architektoniczne, na których obecnie z trudem można odczytać szczegóły. Z tynków zostało

Zachodnia nekropola jest badana od 1987 r. przez Polską Misję Archeologiczną, wchodzącą w skład Polskiego Centrum Archeologii Śródziemnomorskiej w Kairze. Kierownikiem tej misji jest prof. dr hab. W.A. Daszewski. Równoległe do prac archeologicz-

zmyte malarstwo ścienne, a same tynki pod wpływem zmieniających warunków atmosferycznych podpadały ze ścian. Kamień wapienny został powierzchniowo spudrowany i w zasadzie nie nadaje się do wtórnego użycia. Nie jest możliwe ani powstrzymanie, ani skuteczne przeciwdziałanie postępującym procesom zniszczeń na całym terenie miasta. Dewastacja pogłębia się na skutek działania czynników naturalnych i niezrozumiałego dla nikogo wandalizmu.

nych na terenie zachodniej nekropoli, w latach 1988–1993, działały kolejne misje konserwatorskie PP PKZ pod kierunkiem arch. W. Bentkowskiego, a potem misja Polsko-Egipska pod kierunkiem arch. J. Dobrowolskiego.

### Prace konserwatorskie



Ryc. 3. Dom H9, pomieszczenie 14. Relikty niszy – stan z 1987 r. (fot. W.A. Daszewski)

**Domy H9.** W sezonie 1998 roku zakończono w zasadzie podstawowe prace mające na celu zabezpieczenie murów zespołu. W sezonie roku 1999 najważniejszym przedsięwzięciem była częściowa anastyloza i częściowa rekonstrukcja niszy w pomieszczeniu nr 14. Przypuszczamy, że podobnie do *aediculi* z domu H10 zawierała ona w tle nieznaną nam malarstwo. Wskazywać na to mogą zachowane relikty kolorów na detalu architektonicznym niszy. Sam detal i rozwiązanie tympanonu z muszlą w podniebieniu jest podobny do rozwiązania *aediculi* z domu H10. Warto podkreślić, że nisza z H9 jest w całości wykuta w kamieniu (ryc. 3), w przeciwieństwie do jej odpowiednika z H10, w której szczegóły detalu zostały uformowane w stiuku.

Obecnie wszystkie mury kamienne wymagają dokładnego spoinowania. Powodem tego była korozja kamienia i zapraw. Wysypywanie się spoin poprzedza odpadanie płatów tynków. Jest to proces długotrwały. Zdjęcia pochodzące z czasu wykopalisk dowodzą, że wszystkie relikty murów przetrwały do czasu ich odsłonięcia w niezłej kondycji technicznej (ryc. 4). Po upływie lat nie ma w zasadzie sposobu, aby substancję oryginalnych spoin i malowanych tynków zachować w stanie pierwotnym (ryc. 5).

Technologia wznoszenia oryginalnych murów w Marinie była bardzo prosta. Zgodnie z techniką starożytną lico-



Ryc. 4. Dom H9, pomieszczenie 14. Lico ściany południowej z zachowanymi relikwami malarstwa ściennego. Stan z 1987 r. (fot. W.A. Daszewski)

w bloki układano w zasadzie bez zaprawy, jądro muru natomiast było zasypem z gruzu kamiennego, zalewanym obficie dość rzadką zaprawą glinianą. Zaprawa ta wypełniała luki w zasypie jądra muru oraz luki między kamieniami licowymi. Po wymurowaniu murów w całej wysokości i po założeniu stropów, poszczególne pomieszczenia były tynkowane. Nakładano tynki wielowarstwowo. Najpierw narzucano na lica murów zaprawę glinową. Gлина penetrowała puste przestrzenie spoin. Wchodziła dość głęboko w szczeliny między kamieniami licowymi muru. W ten sposób kamienne lico również od zewnątrz było spojone zaprawą glinową. Następną czynnością było przecieranie gliną całej powierzchni ściany. Dopiero kolejne warstwy stanowiły tynki wapienne. Nakładano je w liczbie od jednej do trzech. Kolejne warstwy tynków wapiennych zawierały coraz drobniejsze frakcje piasku. Wierzchnia, licowa warstwa tynku, często z dodatkiem gipsu, po wygładzeniu stanowiła podkład pod malarstwo ścienne<sup>4</sup>. Tylko mury układane z płyt lub pojedynczych bloków kamiennych były wiązane w całości zaprawą wapienną. Tak wykonano podłoża tła pod malarstwo w obydwu niszach.

<sup>4</sup> Porównaj ryc. nr 4 i 5 – widoczne warstwy tynków glinianych i wapiennych.





Ryc. 5. Dom H9, pomieszczenie 14. Lico ściany południowej ze zdewastowanymi relikdami malarstwa ściennego. Stan z 1988 r. (fot. W.A. Daszewski)

W trakcie prowadzenia prac konserwatorskich nie odtwarzano technologii strożytej, tylko zabezpieczano relikty murów przed dalszą korozją. Z przyczyn technicznych i estetycznych nie odtwarzano i nie uzupełniano zniszczonych tynków<sup>5</sup>. Relikty polichromii na skutek pozostawienia ich bez zabezpieczeń zostały zniszczone przez agresywne czynniki atmosferyczne klimatu nadmorskiego. Przyczyniły się do tego przede wszystkim sól, kwaśne deszcze, silne wiatry wzbijające tumany drobnego piasku, który skutecznie, jak papier ścierny, niszczył powierzchnie tynków i detali architektonicznych. Spływająca po powierzchni ścian słona woda likwidowała skutecznie relikty malowideł ściennych i powodowała odwarstwianie się tynków od murów kamiennych i ceglanych. Po roku 1995 podjęto próby inwentaryzacji malarstwa ściennego i kolorystyki detalu architektonicznego<sup>6</sup>.

Do tego czasu kolorystyka odkrywanych domów nie była przedmiotem osobnego opracowania. W niektórych publikacjach wymienia się polichromie w kolorach niebieskim, żółtym, purpurowym i czarnym na gipsowych podkładach na kolumnach, na zachowanych fragmentach *aediculi* oraz wspominało o polichromowanych tynkach w pomieszczeniach 12. i 14. domu H9 [1, s. 39]. Ponadto są opublikowane zdjęcia polichromii *aediculi*, ścian w sali 14. domu H9 i malowanych kapiteli [4, s. 24, il. 13; s. 25, il. 14 i 15].

W sezonie roku 1996 zinwentaryzowano dostępny wówczas materiał malowideł ściennych i fragmentów wydobywanych w czasie czyszczenia poszczególnych pomieszczeń i otoczenia domu H9. Dotyczy ona tynków ścian wewnętrznych, fragmentów tynkowanych detali architektonicznych luźnie lub wtórnie użytych ciosów oraz drobnych fragmentów tynków, zalegających wokół odczyszczanych murów [5], [6]. Zachowane fragmenty to malowidła

<sup>5</sup> Dopiero od przyszłego sezonu chcemy rozpocząć próby zabezpieczenia możliwie największej liczby fragmentów zachowanych oryginalnych tynków, łącznie z ich wyprawą malarską.

<sup>6</sup> Bezpośrednio po odsłonięciu reliktyw architektury z malowanymi tynkami, pracami dokumentacyjnymi kierował W.A. Daszewski. W jego posiadaniu jest więc wiele interesującego materiału.



Ryc. 6. Dom H9, pomieszczenie 14. Ściana z przygotowanym łóżem niszy przed anastylozą. Stan z 1998 r. (fot. Rafał Czerner)



Ryc. 7. Dom H9, widok od zachodu, wzdłuż głównej osi założenia, na zrekonstruowaną niszę. Stan po sezonie 1999 r. (fot. autora)

natynkowe monochromatyczne lub wielobarwne o prostych wzorach geometrycznych, wyobrażające płyciny ograniczone obramieniami (ryc. 8), a w nich okręgi lub prostokąty naśladowujące barwne marmury (ryc. 3). Ponadto występowały inne formy geometryczne w formie ortostatów lub boniowań, a także fragmenty linearnych dekoracji pochodzących z części cokołowych. Na nielicznych fragmentach są jeszcze widoczne dekoracje wiciowe, roślinne lub naśladowujące marmur. Dominujące kolory to czerń, czerwień, żółć i odcienie brązu. Występują też ślady zieleni i barwy niebieskiej.

Badane faktury – to płytkie ryty pod boniowanie oraz pilastry. Zachowały się również interesujące przykłady faktur technologicznych podtynkowych, wykonywanych na mokro (ryta siatka o układzie rombówym) i na sucho (nakłuwane tynki). Ta druga metoda była stosowana w zasadzie we wtórnym nakładaniu wierzchniej warstwy tynków, które następnie były pokrywane inną niż pierwotnie kompozycją malarską. W ten sposób na niektórych fragmentach tynkowanych ścian, baz kolumn, półkolumn i pilastrów zachowały się 2 fazy malarstwa ściennego.



Dolny pas cokołów ścian, półkolumn i pilastrów oraz bazy kolumn w obu etapach były malowane na czarno. Ślady dwukrotnego malowania plinty na czarno zachowały się również w południowo-wschodnim narożniku przedsionka nr 4 w domu H9 do wysokości 45 cm.

Resztki czarnego cokołu zachowały się także w pomieszczeniach numer 1, 12–14. W pomieszczeniu nr 12 czarny pas cokołu kończy się na wysokości około 22 cm czerwonym paskiem szerokości 2 cm, powyżej, w narożniku, czerni do wysokości 35 cm. Ślady czerwonego koloru istnieją ponadto na kamieniarce zwieńczenia *aediculi* z sali 14 H9. Z dekoracji malarskiej z sali 14 H9 (ryc. 3), do czasu naszych badań zachowały się tylko drobne fragmenty zalegające w warstwie gruzu wewnątrz pomieszczenia. Luźne większe fragmenty malowanych tynków odsłonięto na ciosach użytych wtórnie do zablokowania otworu między pomieszczeniami nr 3 i 1. Na cienkiej warstwie tynku, około 0,8 cm, zachowały się malowane fragmenty pasów obramowań płycin w kolorach żółtym, czerwonym oraz śladami dekoracji w układzie kolorów: czerwień, pomarańczowy oraz zieleń na jasnożółtym tle.

Dzięki odkryciu *in situ* relikwów *aediculi* z fragmentami malarstwa ściennego w domu H10 mogliśmy, po 12 latach, przystąpić do próby rekonstrukcji znanej od 1987 r. niszy w domu H9 (ryc. 3). Łoże w murze wschodnim pomieszczenia nr 14 przygotowano jeszcze w 1998 roku (ryc. 6). W bieżącym sezonie odtworzyliśmy układ elementów dekoracyjnych niszy. Konieczna była konserwacja lepiej zachowanych elementów architektonicznych. Materiał oryginalny okazał się w zasadzie nie do uratowania. Kilkunastoletni czas, który detale architektoniczne spędziły pod gołym niebem, zrobił swoje. Podjęliśmy więc decyzję o anastylozie lepiej zachowanej kolumny północnej i całkowitej rekonstrukcji kolumny południowej (ryc. 7). Małe są szanse na uratowanie tympanonu i konchy z muszlą, która niegdyś wieńczyła tę niszę (ryc. 3)<sup>7</sup>. Stan jej zachowania jest bardzo zły. Właściwie można powiedzieć, że już teraz ani forma detalu, ani kolorystyka nie są czytelne. Jediną drogą odtworzenia tympanonu może być jego całkowita rekonstrukcja.

**Domy H10.** Prace przygotowawcze zespołu tych domów rozpoczęliśmy już w 1997 r. Składa się on co najmniej z trzech reprezentacyjnych domów perystylowych, oznaczonych na planie sybmołami H10, H10a i H10b oraz jednego mniejszego, również niekompletnie odkopanego, domu H19. Nie wiemy jeszcze do końca czy od strony ulicy, która ogranicza insulę od zachodu, jest kontynuacja znanych nam domów, czy też znajduje się tam następny szereg nie rozpoznanych jeszcze obiektów.

W trakcie oczyszczania pomieszczenia 2 w domu H10 natrafiliśmy na relikty niszy ograniczonej tynkowanymi półkolumnami i zwieńczonej gzymsem i trójkątnym tympanonem wypełnionym w podniebieniu muszlą. Wszystko to było wykonane w stiuku malowanym dość intensywnymi barwami. Zachowały się relikty koloru czerwonego, ciemnoniebieskiego, ugru oraz na półkolumnach czerni (ryc.



Ryc. 8. Dom H10a, pomieszczenie 22. Relikty malarstwa zachowane pod posadzką. Pochodzą one z wcześniejszej fazy budowy domu. Stan z 1997 r. (fot. autora)

15). Całość niszy bardzo szczegółowo zinventaryzowano i dokonano rekonstrukcji rysunkowej (ryc. 9). W zasypie ziemnym, obok elementów niszy, odkryliśmy również relikty malarstwa figuralnego. Temat tego malarstwa był prawdopodobnie związany z kultem solarnym. Zrekonstruowany fragment przedstawia trzy biusty postaci ponad obłokami. Każda głowa jest otoczona błękitnym nimbem. Pierwsza z lewej to Helios, następna Harpokrates, jako młode Słońce i najwyższej Serapis. Wszystkie patrzą w prawo. W osi malowidła znajdowała się główna postać, która do naszych czasów zachowała się w nikłych fragmentach. Możliwe, że ta pełnowymiarowa postać wysokości około 1,60 m, przedstawiała albo osobę prywatną, albo była to postać boska, wówczas wiązałoby się to z kultowym znaczeniem niszy [12, s. 117–154]. Jeśli tematyka zachowanych postaci potwierdzi się, to po prawej stronie, symetrycznie do wymienionych postaci, mogły się znajdować księżycowe bóstwa żeńskie. Mogła to być Selene jako kontra dla Heliosa i Izysa, jako matka Harpokratesa [10, s. 51–62], [12, s. 117–154]. Na razie nie ustalono, która bogini mogła być trzecia w tym niewątpliwie symetrycznym obrazie. Wstępnie, na podstawie stylistyki, możemy przypuszczać, że *aedicula* z tym malowidłem pochodzi prawdopodobnie z 2. połowy II lub III w. Opinie te będą stopniowo weryfikowane studiami porównawczymi.

Według wstępnych opinii sama nisza pod względem architektonicznym wykazuje jednoznacznie dwufazowość<sup>8</sup>. Całość jej dekoracji jest wykonana w tynku i w stiuku. Pierwsza faza charakteryzuje się gładkimi półkolumnami. Z drugiej fazy zachowały się stiukowe fragmenty bazy typu attyckiego i wklęsłych, półokrągłych kanelur. Są one typowe dla porządków klasycznych. Na podstawie nikłych fragmentów głowic możemy wstępnie stwierdzić, że co najmniej w I fazie reprezentują popularny na terenie Mariny typ przetworzonej głowicy korynckiej, porządku zwanego nabatejskim (ryc. 10).

<sup>7</sup> Porównaj również [12, s. 117–154, il. 5 i 6].

<sup>8</sup> W przygotowaniu jest artykuł na ten temat autorstwa Rafała Czernerera.

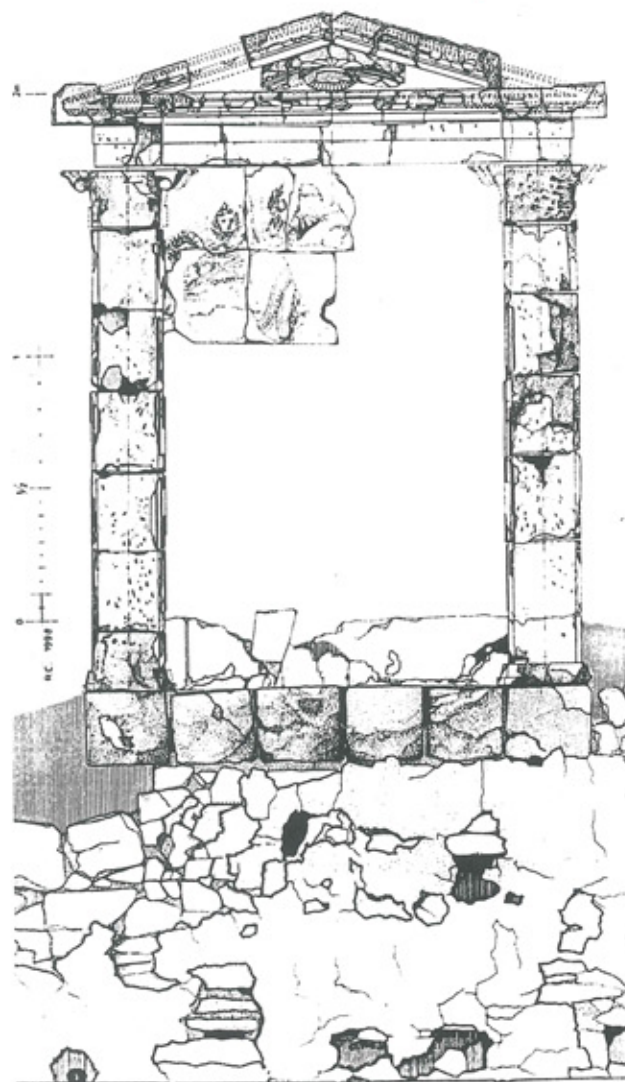


### Konserwacja malarstwa ściennego z domu H10

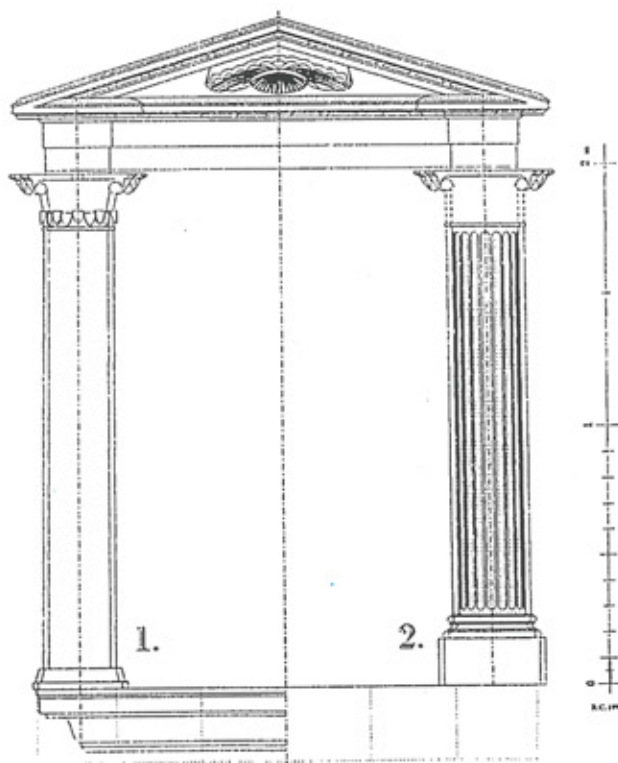
W roku 1998 malowidło z *aediculi* zostało wstępnie zabezpieczone i przygotowane do szczegółowej konserwacji w sezonie 1999 r. Po roku przebywania malowidła w magazynie, zastaliśmy je w bardzo złym stanie. Przyczyną tego był mikroklimat wnętrza, który uniemożliwiał dobre oddychanie kamienia. Pomieszczenie było cały czas szczelnie zamknięte. Na skutek tego wewnątrz utrzymywała się duża wilgotność. W wyniku tego nie zostały powstrzymane procesy destrukcji. Tym bardziej, że struktura kamienia i warstw tynku, na którym było malarstwo już przed wyjęciem go z ziemi nasiąkły bardzo dużą dawką zasolonej wody. Przyczyną pierwotną destrukcji był więc klimat nadmorski ze słonymi deszczami i słonym piaskiem, w którym malowidła przebywały około 1700 lat. W czasie ostatniego roku, kiedy malowidła były złożone w magazynie w Marinie el-Alamein nastąpiło silne wysolenie. Kryształki soli niszczyły wierzchnie warstwy tynków, zwłaszcza powierzchnię malowideł. To w głównej mierze przyczyniło się do powstania nieodwracalnych szkód w warstwie malarskiej. Na całej

powierzchni odpadały łuski farby. Tylko niewielki procent powierzchni malarskiej zachował się w lepszym stanie zwłaszcza w partiach centralnych płaszczyzn malowanych tynków. Ponadto wszystkie barwy były przyciemnione i przyciemnione. Zwłaszcza błękity przykrywała półprzezroczysta powłoka soli bardzo dobrze skonsolidowana z warstwą malarską i miejscami łuszcząca się razem z nią (ryc. 11a i 12a).

Podobny proces dezintegracji obserwowano w rozwarstwiających się tynkach. Dwie górne warstwy wykazywały bardzo słabą spoiwość, a w kilku miejscach również słabą przyczepność. Widoczne było to zwłaszcza na krawędziach fragmentów zaprawy z nałożoną na nią warstwą malarską. Spowodowało to powstawanie w tych miejscach zgrubień tynków unoszących krawędzie warstwy malarskiej kilka milimetrów w górę. W rezultacie powstały fragmentarycznie drobne łuskowe odspojenia płatów tynków. W kilku miejscach wystąpiły odspojone pęcherze, które spowodowały deformację powierzchni malarskiej (ryc. 12a).



Ryc. 9. Dom H10. Pomieszczenie nr 2. Rekonstrukcja rysunkowa niszy wraz z relikwiami malarstwa figuralnego (Inwentaryzacja i rekonstrukcję wykonał R. Czerner)



Ryc. 10. Dom H10. Pomieszczenie 2. Rekonstrukcja rysunkowa dwóch faz wystrój architektonicznego niszy (opracował R. Czerner)

Jedyną warstwą wykazującą dobrą spoiwość była, narzucona prawdopodobnie na długo przed powstaniem malowidła, warstwa wyrównawcza tynku. Jej bardzo duża spoiwość wynika prawdopodobnie z pierwotnego wykrystalizowania w niej związków soli. Jednak jej przyczepność do podłoża kamiennego również była bardzo słaba. Przyczyną tego rodzaju odspojenia jest również sól wtórnie wydobywająca się na powierzchnię kamienia, już po przeniesieniu malowidła do magazynu w 1998 r. Na skutek tego wszy-





Ryc. 11. Dom H10. Pomieszczenie 2. Malarstwo ściennie z niszy przedstawiające prawdopodobnie Heliosa, Harpokratesa i Serapisa: a) stan przed konserwacją, b) stan po konserwacji (fot. P. Zambrzycki)

stkie warstwy technologiczne były w stanie destrukcji. Obszar, na którym zachowały się relikty malarstwa, stanowi około 60% opracowywanej w czasie specjalistycznej konserwacji powierzchni.

Na podstawie dokonanych oględzin stanu zachowania malarstwa i po konsultacjach ze specjalistą od konserwacji rzeźby kamiennej i elementów architektury podjęto decyzję o przeniesieniu malarstwa na sztuczne podłoże (ryc.





Ryc. 12. Dom H10. Pomieszczenie 2. Fragment malarstwa ściennego z niszy przedstawiający prawdopodobnie Harpokratesa: a) stan przed konserwacją, b) stan po konserwacji (fot. P. Zambrzycki)

13a-c). Ustalono, że oryginalne podłoże mogłoby utrudnić, a nawet zniszczyć pracę konserwatorską, którą podjęto w celu zachowania malarstwa w całości i przygotowania go do ekspozycji muzealnej.

Zabiegi konserwatorskie rozpoczęto od działań mających na celu zachowanie jak największej części oryginalnej warstwy malarskiej w rejonach przedstawień trzech postaci<sup>9</sup>. W tym celu zastosowano Primal AC-33 jako środek klejący w roztworach o różnym stężeniu. Następnie przystąpiono do oczyszczania warstwy malarskiej. W tej fazie prac zastosowano dwie metody: mechaniczną (gumka, gąbka do fresków, pędzel i skalpel) i chemiczną (kompresy z około 8-procentowym wodnym roztworu kwasnego węgla amonu ( $\text{NH}_4\text{HCO}_3$ ) w 3-procentowym roztworze metylocelulozy zmieszanych w stosunku 1:1). Ubytki zaprawy uzupełniano kitem o następującej zawartości: 1 część wapna (ciasto wapienne) + 3 części piasku + 10-procentowy stężony Primal AC-33. Jednocześnie uzupełniano powierzchnię malowidła w ogólnych wymiarach  $0,67 \times 0,71\text{m}$ . Tę fazę prac wykonano w celu ułatwienia dokonania transferu malowidła na nowy podkład. Następnie obiekt zaimpregnowano 3- i 5-procentowym Paraloidem B72 w toluenie. Zrezygnowano z podklejenia malowidła Primalem, z uwagi na powstające w trakcie zabiegu wysolenia.

<sup>9</sup> Metodę wybrał i konserwację tego malarstwa wykonał konserwator malarstwa ściennego Maciej Dąbrowski.

Następnie założono licowanie z dwóch warstw gazy i jednej warstwy płótna lnianego. Jako spoiwa używano polialkoholu winylowego (około 15-procentowy roztwór wodny). Odcięto zakonserwowane malowidło wraz z tynkiem od podłoża kamiennego (ryc. 13b). Za pomocą kompresów odsolono obiekt od strony wewnętrznej. Następnie czynnością było wzmocnienie tynku Primalem i naklejenie na odwrocie malowidła warstwy gazy i płótna lnianego również przy użyciu Primału. Nałożono grunt kredowo-klejowy i przyklejono warstwę rastra polistyrenowego (ryc. 13c). Nowe sztuczne podłoże przygotowano poprzez przyklejenie po jednej warstwie gazy i płótna lnianego, nałożenie gruntu kredowo-klejowego, izolację roztworem (szelaku) żywicy naturalnej, w którą wtopiono piasek. Kolejną przyklejono warstwę włókna szklanego (sztucznego) oraz jako konstrukcję podkładową grubą tekturę. Klejono całość przy użyciu żywicy chemoutwardzalnej. Następnie zdjęto licowanie z malowidła, uzupełniono ubytki warstwy zaprawy i całą kompozycję scalono kolorystycznie. Po skończonej konserwacji obiekt oprawiono w sposób umożliwiający ekspozycję muzealną (ryc. 11b i 12b).

W sezonie roku 1998, pod koniec prac, przy okazji oczyszczania wschodniej części domu, uczyniono wschodni mur zewnętrzny. W tym rejonie, tuż przy głównym wejściu do domu H10, natrafiono na dodatkowe, niewielkie pomieszczenie; zostało ono opatrzone numerem 5c. Z gruzowiska wydobyto nieźle zachowane relikty następnego





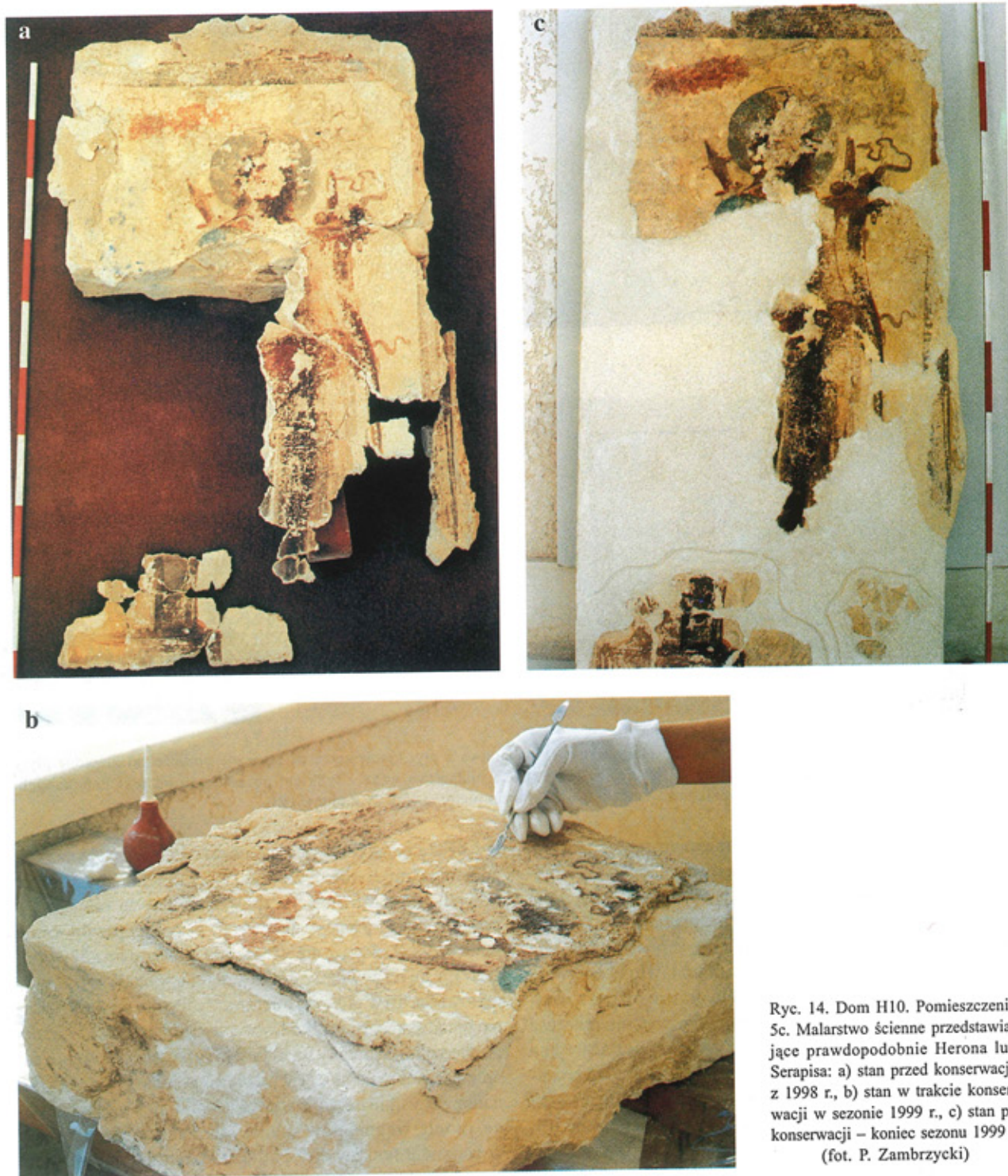
Ryc. 13. Dom H10. Pomieszczenie 2. Kolejne etapy transferu malarstwa z płyt kamiennych na sztuczne podłoże: a) zlepione płyty kamienne z malarstwem natynkowym na odwrocie, b) lewa strona malarstwa wraz z tynkiem po odcięciu od płyt kamiennych, c) malarstwo natynkowe na nowym podłożu (fot. P. Zambrzycki)

malowidła ściennego, przedstawiającego prawdopodobnie wyobrażenie Herona lub Serapisa, z zachowanymi fragmentami malowanej czarnej ramy. Wstępnie datować je możemy, podobnie jak poprzednie, na przełom II i III w. Na tym malowidle jest czytelna górna część postaci. Brodata głowa jest otoczona niebieskim nimbem, włosy spływają po obu stronach szyi na ramiona. Na głowie rozpoznawalny jest mondius. Zza prawego ramienia wystaje rękojeść (garda) miecza lub grot dzidy. W lewym ręku postać trzyma róg obfitości z powiewającymi tasiemkami. Ponad postacią zachował się fragment girlandy (ryc. 14a). Daszewski sugeruje na tej podstawie, że odnalezione malowidło jest tylko częścią większej całości. Prawdopodobnie obok znanej z przedstawienia postaci stała druga, a może nawet było ich więcej [12, s. 117–154]. Zachował się również fragment dolnej części malarstwa, przedstawiający albo postument, na którym pełnowymiarowa postać stała, albo fragment ołtarza. Wątpliwości w odczytaniu szczegółów są spowodowane bardzo złym stanem zachowania powierzchni malowidła. Mimo zniszczenia możemy powiedzieć, że malowidło należy do kręgu klasycznego, bez wyraźnych naleciałości egipskich. W przedstawieniu widzimy silne jeszcze wpływy hellenistyczne [10, s. 51–62], [12, s. 117–154].

W sezonie roku 1998 malowidło z sali 5c zostało wstępnie odsolone i zabezpieczone. Pasujące fragmenty sklejo- no. Po roku przebywania w magazynie malowidło zastano

w jeszcze gorszym stanie niż poprzednie. Przyczyna była taka sama: mikroklimat wnętrza, który uniemożliwiał dobre oddychanie kamienia. To spowodowało, że nie zostały powstrzymane procesy destrukcji. W czasie przebywania malowideł w magazynie w Marinie el-Alamein sól wydostawała się na zewnątrz tynków, a jej kryształki niszczyły malowidła. To w głównej mierze przyczyniło się do powstania nieodwracalnych szkód w warstwie malarskiej. Na całej powierzchni odpadały łuski farby. Tylko niewielki procent powierzchni malarskiej zachował się w lepszym stanie. Ponadto wszystkie barwy zostały przymglone i przyciemnione. Wiele fragmentów malowidła zachowało się tylko w warstwie tynków, bez podłoża konstrukcyjnego, które w przeszłości stanowiły bloki kamienne. Wykwity i krystalizacje solne spowodowały odspajanie fragmentów warstwy malarskiej od podłoża, ale również rozspajanie się warstw tynków. Dwie górne warstwy wykazywały bardzo słabą spoiłość, a w wielu miejscach warstwy tynków odpadały. Na krawędziach fragmentu zaprawy z warstwą malarską powstawały zgrubienia, tworząc fragmentarycznie formę drobnych łuskowych odspojen płatów tynków. W kilku miejscach wystąpiły odspojone pęcherze, które spowodowały deformację powierzchni malarskiej. Innymi słowy, warstwa malarska zachowała się w niewielkim stopniu, a te fragmenty, które ocalały były kruche, pełne pęcherzyków (odspojen od podłoża), łuszczące się i ogólnie mówiąc w 90% nie wykazujące przyczepności do położa.





Ryc. 14. Dom H10. Pomieszczenie 5c. Malarstwo ściennie przedstawiające prawdopodobnie Herona lub Serapisa: a) stan przed konserwacją z 1998 r., b) stan w trakcie konserwacji w sezonie 1999 r., c) stan po konserwacji – koniec sezonu 1999 r. (fot. P. Zambrzycki)

Konserwację trzeba było zacząć od mechanicznego oczyszczenia całej powierzchni<sup>10</sup>. Oczyszczono ją suchym pędzlem. Każdy fragment malowidła był osobno dopasowywany. Niestety, opisana kruchość warstwy malarskiej i zbyt krótki okres pracy nad nim wykluczył możliwość wykonania całkowitego odsolenia. Ten proces jest długotrwały i pracochłonny. Górne warstwy tynku oraz warstwę malarską wzmocniono i zintegrowano z podłożem 5-procentowym roztworem Paraloidu B 72 w toluenie. Pęcherze

<sup>10</sup> Metodę opracowała i konserwację tego malowidła wykonała konserwator malarstwa, pani Małgorzata Ujma.

odspójonej warstwy malarskiej wypełniono 10-procentowym Paraloidem B 72 w toluenie, z wypełniaczem kredowym. W wielu miejscach założono kity wapienno-piaskowe (ryc. 14b).

Część malowidła znajduje się na oryginalnym podłożu kamiennym. Niezbędne było pozostałe części malowanych tynków zintegrować konstrukcyjnie z tymi lepiej zachowanymi. W tym celu dobudowano płytę ze sztucznego kamienia zbrojoną prętami ze stali nierdzewnej. Na otrzymane w ten sposób podłoże, w miejscach brakujących tynków, nałożono kity wapienno-piaskowe, aż do wyrównania z płaszczyzną malowidła. Po uzupełnieniu wykonano re-





Ryc. 15. Dom H10. Pomieszczenie 2. Nisza – widok od północy. Po lewej rekonstrukcja komputerowa (R. Czerner), po prawej nisza po anastylozie w 1999 r. (fot. P. Zambrzycki)

tusz, używając do tego celu 3-procentowej dyspersji wodnej Primału AC-33 i suchych pigmentów. Zabezpieczenie malowidła jest tymczasowe i powinno czekać na dokończenie prac konserwatorskich w 2000 r. Przede wszystkim trzeba będzie ponownie je odsolić, a następnie poprawić warstwę malarską. Istnieje wszakże możliwość eksponowania go w muzeum, w stanie, w jakim jest po tegorocznej konserwacji (ryc. 14c).

**Dom H10.** W sezonie 1999 roku prace budowlano-konserwatorskie prowadzono w głównych pomieszczeniach domu H10. Zespół tych sal stanowi podstawową część zarówno kompozycyjną, jak i funkcjonalną omawianego domu (ryc. 1). Na część oficjalną domu, składają się 3 sale (2, 3 oraz 6 i 7) oraz dziedziniec perystylowy (1) zamknięty od północy reprezentacyjną elewacją zamykającą od południa pomieszczenie (7) z westybullem (6).

Dzięki odkryciu w roku 1998 reliktyw *aediculi* z fragmentami malarstwa ściennego w sali nr 2 domu H10 można było, w sezonie 1999 r., przystąpić do jej anastylozy. Założono, że odtworzona zostanie nisza w jej architektonicznej formie (ryc. 15). Malarstwo natomiast, jak już wcześniej wspomniano, zostało przygotowane do ekspozycji muzealnej. Parapet niszy i wyraźne ślady osadzenia półkolumn zachowały się *in situ*. Wszystkie elementy półkolumn i gzymsów zostały dokładnie zinwentaryzowane, zakonserwowane i złożone w magazynie, gdzie w nienaruszonym stanie doczekały sezonu 1999 r.

Podjęto decyzję pozostawienia bez zmian reliktyw kamieniarki parapetu niszy, z wyjątkiem elementów, które podpierały bezpośrednio półkolumny. Te dwa bloki kamienne zostały na nowo odkute w formie uproszczonej. Nie starano się odtwarzać szczegółów dekoracyjnych gzymsu z dwóch powodów. Po pierwsze inne elementy gzymsu są na tyle zniszczone, że trudno ustalić formę dekoracji, po drugie wstawione nowe bloki do niszy, która w oryginale wystroju architektonicznego zachowała się w 90% odróżniają się jednoznacznie od detalu oryginalnego.

Przypuszczalną przyczyną zniszczenia domu, a więc również niszy, był naturalny kataklizm. Wokół domu w sondażach archeologicznych czytelne są ślady pożaru, związane z ostatnią warstwą użytkową. W najbliższym sąsiedztwie są widoczne także ślady trzęsienia ziemi w postaci przewróconych murów. Można założyć, że przyczyną zniszczenia było trzęsienie ziemi i wywołany nim pożar. Analizując elementy konstrukcyjne niszy (parapet i półkolumny) sądzimy, że katastrofa i odspojenie tych elementów od reszty muru było spowodowane wadami konstrukcyjnymi. Półkolumny w niewielkim stopniu były ząbione z pierwotną strukturą muru. Skrajne bloki parapetu przenosiły więc prawie całkowite obciążenie płynące z tych półkolumn. Te dwa powody skłoniły do wzmocnienia konstrukcyjnego zarówno rekonstruowanych fragmentów parapetu, jak i do poziomego wydłużenia w głąb muru co drugiego elementu półkolumn. Doklejeno bloki kamienne na żywicę epoksydową, ze wzmocnieniem prętami ze stali





Ryc. 16. Dom H10. Dziedziniec portykowy i pomieszczenie 2: a) w głębi relikty niszy przed anastylozą; widok od północnego wschodu (fot. R. Czerner), b) w głębi widoczna jest nisza po anastylozie; widok od północnego wschodu (fot. autora)

nierdzewnej<sup>11</sup>. Umożliwiło to przewiązanie rekonstruowanej niszy z murem w całej jego szerokości. W sezonie roku 1999 wykonano anastylozę kolumn w pełnej ich wysokości, wewnątrz niszy zostało otynkowane, bez rekonstrukcji na tej płaszczyźnie malarstwa figuralnego (ryc. 15). W sezonie roku 2000 planuje się pieczołowite odtworzenie gzymsów i tympanonu z muszlą oraz konserwację i częściową rekonstrukcję zachowanej w reliktach kolorystyki detalu architektonicznego. Niezbędne będzie wykonanie niektórych nowych elementów, ponieważ zwieńczenie niszy zachowało się tylko w 70% (ryc. 9). Największe braki zanotowano w stiukowych dekoracjach, które pierwotnie były nałożone na detalach kamiennych. Tak więc odtworzenie ich wymagać będzie sztukatorskich umiejętności.

Ściana za niszą została odbudowana do wysokości 4,00 m. Inne mury w domu H10 po rekonstrukcji mają róż-

nicowaną wysokość, zawierającą się od 0,70 m do 2,00 m. Wysokość była zależna od zachowanych reliktyw poszczególnych murów i ich kontekstów w pomieszczeniach (ryc. 16b). Staraliśmy się w każdym przypadku podchodzić do rekonstrukcji indywidualnie, ale z pełną świadomością końcowego wrażenia plastycznego.

Wszystkie elementy architektoniczne, a więc detale, kolumny i mury w przeszłości były tynkowane i malowane. W czasie anastylozy zaniechano tynkowania zarówno kolumn, jak i murów. W przypadku kolumn i półkolumn stosowano przecierkę zaprawą wapienną, a tylko w miejscach skorodowanych ubytki wypełniano zaprawą. Mury natomiast spoinowano, starając się wydobyć z nich światłocienie, w celu jasnego pokazania ich stanu zrujnowania. Korony murów zostały zabezpieczone tymczasowo, jednak każdego roku fragmenty koron będą opracowywane w sposób plastyczny.

Sezony roku 1998 i 1999 wykazały dobitnie podnoszoną przez nas konieczność łączenia odkryć z konserwacją

<sup>11</sup> Metodę opracował i prace kamieniarsko-konserwatorskie prowadził konserwator rzeźby i kamienia Piotr Zambrzycki.





Ryc. 17. Na pierwszym planie dom H10 w tle H9 i 9a. Widok ogólny z północnego zachodu. Stan po sezonie 1999 r. (fot. autora)

bieżącą. Aby zatrzymać procesy destrukcyjne konieczne jest – po dokładnym zinventaryzowaniu i określeniu miejsca znalezienia i przeznaczenia – do czasu włączenia detali do konserwowanej budowli, składowanie ich w lapidarium osłoniętym od zmiennych warunków atmosferycznych. W tym czasie możliwa byłaby konserwacja chemiczna kamiennego detalu architektonicznego, która skutecznie ochroniłaby go przed erozją powodowaną agresywnymi warunkami atmosferycznymi.

W ciągu pięciu lat działalności Polsko-Egipskiej Misji Konserwatorskiej w Marinie el-Alamein udało się doprowadzić do ekspozycji znaczną część kwartału domów

mieszkalnych. Porzez anastylozę wielu kolumn, podwyższenie murów i rekonstrukcję dwóch nisz z ich wystrojem architektonicznym fragment miasta, którym się zajmujemy został przygotowany do włączenia do tras turystycznych w północnym Egipcie. Obecnie el-Alamein oprócz muzeum bitwy, cmentarzy wojskowych alianckich, niemieckich i włoskich z czasów II wojny światowej ma znakomity przykład architektury z okresu grecko-rzymskiego w Egipcie, w postaci odrestaurowanego zespołu grobów hellenistycznych i wczesnorzymskich oraz ekspozycji architektury mieszkalnej pochodzącej z tego samego okresu (ryc. 17)

### Bibliografia

- [1] Bendkowski W., *Prace konserwatorskie w Marina el Alamein w sezonie 1988*, [w:] Raporty wykopaliskowe II 1990, Warszawa 1991.
- [2] Czerner R., Medeksza S., *Konserwacja grecko-rzymskiej osady w Marinie el-Alamein*, „Architectus”, nr 2(6)/1999.
- [3] Daszewski W.A., *Marina el-Alamein – The site of an unknown Greco-Roman settlement on the Mediterranean coast of Egypt*, [w:] Marina el-Alamein. Archaeological background and conservation problems. The Polish-Egyptian preservation mission at Marina 1987–1989, vol. 1, Warsaw 1991.
- [4] Daszewski W.A., *Témoignage de l'urbanisation de la Côte Méditerranéenne de l'époque hellénistique et romaine la lumière des fouilles de Marina el Alamein*, [w:] Bulletin de la Société Française d'Égyptologie 132, 1995.
- [5] Łużyniecka E., *Relikty polichromii architektonicznej z domu H9 w Marina el-Alamein*, 1996, mpis dostępny w bibliotece IHASzt. i T Wydziału Architektury Politechniki Wrocławskiej.
- [6] Małachowicz M., *Wstępne wyniki obserwacji relikwów faktur oraz kolorystyki ścian i detalu architektonicznego miasta Marina el-Alamein*, 1995, mpis dostępny w bibliotece IHASzt. iT Wydziału Architektury Politechniki Wrocławskiej.
- [7] Medeksza S., *Conservation work 1995*, PAM\* VII, Reports 1995, Warsaw 1996.
- [8] Medeksza S., *Conservation work 1996*, PAM VIII, Reports 1996, Warsaw 1997.
- [9] Medeksza S., *Conservation work 1997*, PAM IX, Reports 1997, Warsaw 1998.
- [10] Medeksza S., *Conservation work 1998*, PAM X, Reports 1998, Warsaw 1999.
- [11] Medeksza S., *Conservation work 1999*, PAM XI, Reports 1999, w druku.
- [12] Medeksza S., *Marina el Alamein, grecko-rzymskie miasto w Egipcie. Badania architektoniczno-urbanistyczne i restauracja relikwów architektury mieszkalnej*, [w:] *Conservation est aeterna creatio* (Księga dedykowana prof. Janowi Tajchmanowi), Toruń 1999.
- [13] Twardecki A., *Marina – nowe polskie stanowisko archeologiczne w Egipcie. Próba lokalizacji na mapie Egiptu grecko-rzymskiego*, [w:] *Studia i Materiały Archeologiczne*, T. 9. 1992.

\*Polish Archeology in the Mediterranean – Annual reports of the Polish Centre of Mediterranean Archeology.

### *Conservation of architecture relics and wall paintings in Marina el-Alamein*

The Polish-Egyptian Conservation Mission, directed by the author, has been working in Marina el-Alamein on the terrain of an early Roman town, for the fifth season. The subject of the con-

servation works is a complex of dwelling house relics together with the furnishings originating from the Greek-Roman period. It is very difficult to date them as we have no evidence from older



excavations. Basing on our findings and taking into consideration the results of investigations of Polish archeologists carrying out explorations in the area of the western necropolis, we think that the town together with its necropolises functioned in a long time span, from the 2nd to the 6th century B.C. Whereas, the houses may practically be dated as coming from the end of the 1st and 2nd century B.C. Later, they were rebuilt many times. The structures undergoing conservation we initially date at the 2nd to the 4th century B.C. The devastation of original arrangements may be bound partly with the results of various cataclysms and partly with natural degradation. In the last years we have been able to observe in some places an earlier level of building, about 0,80–1 m lower than the level of the houses undergoing conservation.

The houses are located in the southern part of the antique town whose ancient name has not, as yet, been precisely determined. According to analyses of sources the town could have been called *Leucaspsis* or *Antiphrae*. We have no material references which would enable us to establish ultimately its name.

In the season of 1998 we came upon the relics of a niche enclosed by plastered half-columns and surmounted by a moulding and a triangled tympanum filled by a conch. There were also discovered fragments of paintings which we connect with the solar cult. The reconstructed fragment shows three busts of figures above the clouds. Each of the heads is surrounded by a halo. The first on the left is Helios, the second Harpokrates as the young sun, and highest is Serapis. They all look to the right. The main figure was in the axis of the painting and this, up to our times, has been preserved only in faint fragments. To the right, symmetrically to the preserved figures there were, most probably, female moon deities: Selene versus Helios and Isis as the mother of Harpokrates. As yet, it has not been determined which goddess could have been the third image in this, without doubt, symmetrical painting. Initially, on the basis of the style, we can assume that the cult niche with this painting comes, most probably, from the turn of the 2nd and 3rd century B.C. These opinions will, succeedingly, be verified by comparative studies. The niche itself shows a double-phasesness.

On the basis of vague fragments of capitals we may initially ascertain that at least in phase I they represent a type called Nabatean, popular in the locality of Marina.

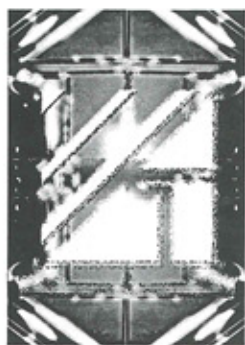
The painting underwent careful conservation in the season of the year 1999. Due to constant, very profuse graining out, its transformation to a new, free from pollution foundation, was decided. Also in the season of 1999, the niche in accommodation 2. was subjected to partial anastylosis and reconstruction. We do not foresee the mounting of the painting in the niche. The original, after conservation, has been prepared for exposition in a museum.

During the cleaning of accommodation 2. we came upon an additional, small accommodation. It is located next to the main entrance to the house. From the rubble heaps we extracted a fairly well preserved relic of another wall painting, most probably presenting Heron or Serapis, with fragments of a painted black frame. Initially, we can also date it at the turn of the 2nd and 3rd century. The bearded head is surrounded by a blue halo, the hair flows on either side of the neck to the shoulders. A *mondus* is recognizable on the head. From behind the right shoulder there is visible the handgrip (hilt-guard) of a sword or the shaft of a spear. The figure holds a cornucopia in its left hand. A fragment of a garland is seen above the figure. This may testify to the fact that the figure discovered may only be a part of the presentation. A fragment of the lower part of the painting has been preserved, showing either a pedestal on which stood the fully dimensioned figure or a fragment of the altar. Doubts as to the interpretation of details are created by the very bad state of the painting's surface.

In 1999 the painting was subjected to a detailed conservation. In this case the foundation was supplemented, it was formed of artificial stone. The painting was made ready for a museum exposition.

In the portico courtyard and surrounding accommodations there were found many architectonic details. These were: fragments of mouldings, tambours, capitals and bases of columns, as well as fragments of door jambs. All architectonic details have been catalogued.





# Architectus

## Dziedzictwo

Ewa Łużyńska

### *Kolorystyka i faktura architektury średniowiecznych klasztorów cysterskich w Polsce*

Zachowana do dziś kolorystyka i faktura architektury średniowiecznych klasztorów cysterskich odbiega często wyglądem od swego pierwotnego obrazu. Wykonywane w ciągu blisko pięciuset lat liczne przebudowy, remonty i konserwacje przyczyniły się do znacznego zniszczenia średniowiecznych murów klasztornych, zwłaszcza ich zewnętrznych powierzchni, zwykle opracowywanych kolorystycznie. Dokonywane bez badań, w okresie powojennym rekonstrukcje kolorystyki, głównie świątyń klasztornych, zatępiły ich średniowieczną formę.

Mimo jednak słabego stanu zachowania można niekiedy odtworzyć elementy kolorystyki architektury średniowiecznych klasztorów cysterskich w Polsce. W dalszych rozważaniach przez *kolorystykę architektury* będziemy rozumieć każdą świadomie wykonaną barwną kompozycję architektoniczną, nie będącą przypadkowym zestawieniem kolorów. Będzie nas zatem interesowała *kolorystyka materiałowa*, czyli zestawianie barw, wynikające z różnic użytego materiału oraz *polichromia*, czyli malatura architektury. Jeśli kompozycje będą podporządkowane formom detali architektonicznych i innych elementów budowli, będą je podkreślały i uplastyczniały, to będziemy mieli do czynienia z *polichromią architektoniczną*. Jeśli będą miały własną warstwę narracyjną i tylko częściowo będą nawiązywać do form architektonicznych, to nazwiemy je *polichromią malarzką*. Znaczącą cechą formalną architektury oprócz kolorystyki jest również *faktura*,

którą czasami kształtowano, celowo dobierając specjalne narzędzia lub sposób obróbki powierzchni budulca. W ten sposób wyróżniano za pomocą światłocienia wybrane fragmenty ścian lub innych elementów architektonicznych.

Autorem jednego z pierwszych polskich opisów polichromii cysterskiej jest Władysław Łuszczkiewicz, który na podstawie rysunków Bolesława Podczaszyńskiego dokonał analizy malatur kapitułarza jędrzejowskiego [12, s. 104–109]; zajmował się także kolorystyką kościoła klasztorowego w Sulejowie [11, s. 3–24]. Polichromię kościoła cysterskiego w Rudach Raciborskich badał Maciej Kilarzki [9, s. 23–33], opisał zaś Zygmunt Świechowski [21, s. 56–58]. Wystrój malarski kościołów cysterskich w Małopolsce badała Maria Malanek [14, s. 50–62], polichromię refektarza małopolskiego klasztoru w Wąchocku analizował Jerzy Gadomski [6, s. 43–60], malatura prezbiterium małopolskiego kościoła mogińskiego stała się przedmiotem opracowania Józefa E. Dutkiewicza [5, s. 269–300]. Propagatorką badań laboratoryjnych próbek polichromii stała się Maria Poksińska, która zajęła się malaturą klasztoru w Trzebnicy [17] i Łeknie [18, s. 165–172].

Warto także wspomnieć o znaczących opracowaniach Edmunda Małachowicza, dotyczących polichromii wnętrz gotyckich kościołów na Śląsku [15, s. 207–227], [16, s. 17–34] oraz o pracy zbiorowej poświęconej gotyckiemu malarstwu w Polsce [4].

#### *Opis badań*

Analizę kolorystyki i faktury architektury średniowiecznych klasztorów cysterskich w Polsce wykonano na podstawie badań autorki, które prowadziła w cenobiach cy-

sterskich filiacji lubiąskiej. W pozostałych przypadkach punktem wyjściowym opracowania stały się obserwacje własne oraz publikacje innych autorów, którzy zajmowali



się polichromiami cysterskimi, często już dziś nieistniejącymi.

Badania średniowiecznej kolorystyki i faktury cysterskiej opisano w grupach tematycznych, wydzielonych na podstawie jednej przynależności filiacyjnej poszczególnych klasztorów. Wprawdzie to kryterium podziału jest umowne i nie zawsze wskazuje na odmienności stylistyczne, lecz stosuje się je od dawna i jest zapewne korzystniejsze od grupowania klasztorów w zależności od ich położenia geograficznego.

#### *Filie Morimond (bepośrednie)*

Średniowieczne opactwo cystersów w Jędrzejowie (fundacja 1141–1149) wzniesiono z ciosów piaskowca, z użyciem cegły. Przebudowano je w baroku, zmieniono elewacje i wnętrza, zwłaszcza kościoła, w 1913 r. rozebrano uprzednio zniszczone wschodnie skrzydło klasztoru.

Z wcześniejszych badań narzutów i malowideł Marii Malanek wiadomo jednak, że głównie na detalach kościoła zachowało się wiele relikwów średniowiecznej polichromii architektonicznej [14, s. 58–62]. Również w opisach Władysława Łuszczkiewicza [12, s. 108], wykonanych na podstawie rysunków i akwareli Podczaszyńskiego, znajdujemy wzmianki o malaturach w nieistniejącym już dziś skrzydle wschodnim budynku klauzury: *W portalu kapitułarza zauważamy jako ton panujący kolor naturalny kamienia i podobne ożywienie czerwoną barwą członków abakusa. Jeśli trzony kolumn przybierają wskutek pomalowania ton czerwony – to kapitele i bazy oznaczają się delikatną polichromią ograniczoną do zabarwienia pozostawieniem tła koloru naturalnego kamienia(...). Liście palmetowe otrzymują barwę zieloną w zagłębieniach, też lodyżki i pierścienie zyskują prążki czerwone, a szyszki na przemian żółte i czerwone będą miały żeberka nieknięte barwą. W polichromii portalu przybiera barwa żółta na astragalach kapiteli i walkach baz romańskich.*

Z tego opisu wynika, że portal kapitułarza był wielobarwny; efekty plastyczne uzyskiwane przez światłocień rzeźb detali architektonicznych uzupełniano kolorem, który wyróżniał poszczególne elementy detali.

Średniowieczna polichromia architektoniczna zachowała się również na południowym portalu transeptu kościoła. Prosto profilowane ościeża ostrołukowego portalu zostały wyróżnione polichromią przez obwiedzenie czarną linią narożników profili. Między nimi na czerwonym tle została umieszczona czarno-szaro-niebieska dekoracja roślinna. Malatura nie jest więc uzupełnieniem rzeźby detalu, lecz tworzy samoistny ornament.

Średniowieczny klasztor cysterski w Wąchocku (fundacja 1179) w niewielkim stopniu przebudowano w baroku i wzniesiono z ciosów piaskowca, używając również cegły. Elewacje zewnętrzne kościoła budowano z dwubarwnego piaskowca ułożonego w żółto-brunatne pasy. We wnętrzu świątyni, w transepcie i nawie głównej zachowały się ślady czerwonej polichromii, na ścianach południowej nawy bocznej przetrwała polichromia w formie czarno-białych pasów [5, s. 269–304].

Badania kolorystyki, głównie kościoła, dokonane przez Marię Malanek [14, s. 50–62] doprowadziły do odkrycia *prymitywnej dekoracji w postaci wydłużonego, czerwone-*

Przeanalizowano kolorystykę przebudowanych niezbyt gruntownie w baroku klasztorów cysterskich, które są bezpośrednimi filiami Morimond (Jędrzejów, Wąchock, Sulejów, Koprzywnica, Rudy, Jemielnica), filiami pośrednimi przez Altenberg (Łekno, Łąd), przez Walkenried (Lubiąż, Mogiła, Henryków, Trzebnica, Kamieniec Ząbkowicki, Paradyż), przez Amelunksborn (Pelplin, Bukowo) lub też pochodzą z linii filiacyjnej Clairvaux przez klasztor w Esrom (Kolbacz, Oliwa, Bierzwnik).

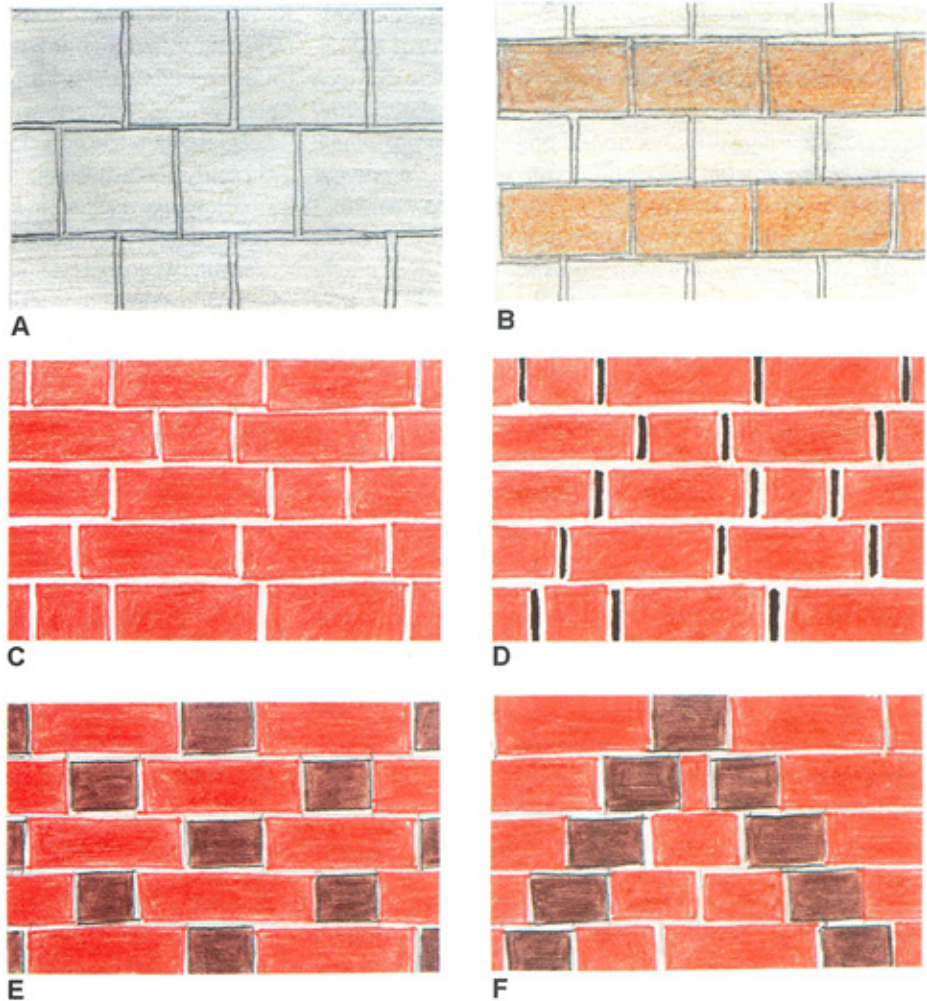
*go paska znalezione na osi żebra w południowym ramieniu transeptu oraz skrajnym żłobku gurtu refektarza. Także na zworniku zachodniego przeszła nawy głównej znaleziono równoramienny krzyż o ramionach w postaci podwójnych czerwono-czarnych płatków spiętych pośrodku czerwonego kwiatu z bezbarwną obwódką. Wzdłuż krawędzi zwornika było czarne obramienie, tło żółte. Ślad czerwonego barwnika zachował się także w odkrywce sąsiadującego żebra. Warto także wspomnieć o odkrytych w kościele płytkach, wtórnie ułożonych na posadzce transeptu, które były pokryte glazurą w kolorach zielonym, brązowym i czerwonym. Tworzyły one różne motywy geometryczne – gwiazdziste rozety, jodełkę, łuskę itp.*

W budynku klauzury opactwa wąchockiego zachowały się również ślady polichromii architektonicznej, zwłaszcza w refektarzu klasztorowym. Opisał je Gadomski [6, s. 43–60]: *...na ścianach pokrytych grubą warstwą tynku, na którym położono cienką pobiałę wapienną, malowano imitację spoin, naśladując układ ciosów. Spoiny malowano czerwienią żelazową na jasnym, szaroniebieskim, miejscami żółtawym tle. Kamienne łuki tarczowe, żebra i gurdy dekorowane trzema kolorami: czerwienią, czernią i jasną szarością. Na zwornikach i wspornikach zachowały się małe pobiałe z barwnikami czerwonym i szarym. Motyw lilii, przypominającej zredukowaną do trzech listków palmetę, malowano czerwienią i czernią...*

Średniowieczny kościół klasztoru cysterskiego w Sulejowie (fundacja 1176) wzniesiono z ciosów piaskowca z użyciem cegieł; w jego wnętrzu były ślady polichromii na ścianach i wzdłuż okien. Budynek klauzury tego cenobium zbudowano z cegieł o układzie wendyjskim, elementy konstrukcyjne i dekoracyjne z piaskowca. Z relacji Łuszczkiewicza [11, s. 3–24] znana jest niezachowana wewnątrz kapitułarza polichromia z napisem o motywach roślinno-geometrycznych. Autor opisu wspomina, że *...malowano czernią i czerwienią na białym podłożu. Nie jest to więc polichromia bardzo subtelna, porównać jej nie można z tą, jakiej resztę odkrył ś.p. Podczaszyński w ślicznym kapitułarzu jędrzejowskim...*

Klasztor cystersów w Koprzywnicy (fundacja 1185) wzniesiono z ciosów piaskowca, również z piaskowca wykonano detal architektoniczno-rzeźbiarski. [2, s. 249–257]. Niewiele można powiedzieć o średniowiecznej kolorystyce tego obiektu. Nikłe ślady polichromii architektonicznej w kolorze czerwonym znaleziono jedynie na portalu południowym, prowadzącym z krużganku klasztorowego do południowej nawy bocznej kościoła.





Ryc. 1. Kolorystyka elewacji:  
 A – ciosowa jednobarwna, Sulejów, schyłek XII w. lub początek XIII w., B – ciosowa dwubarwna, Wąchock, schyłek XII w. lub początek XIII w., C – ceglana dwubarwna, Lubiąż, schyłek XII w. oraz początek XIII w., D – ceglana trójbarwna, Rudy, początek XIV w., E – ceglana trójbarwna, Lubiąż, od 1310 r., F – ceglana trójbarwna, Mogiła, XV w.,  
 (oprac. autorki)

Średniowieczne cenobium cysterskie w **Rudach Raciborskich** (fundacja 1252–1258) zostało wzniesione z cegieł oraz piaskowca używanego do elementów konstrukcyjnych i dekoracyjnych. W baroku prawie całkowicie został przebudowany budynek klauzury, dobrze natomiast zachowany kościół klasztorny poddano w latach 1947–1950 gruntownej regotycyzacji, podczas której zniszczono znaczną część autentycznych polichromii. Ich pierwotny wygląd znany więc jedynie z badań i opisów Kilarskiego [9, s. 24]. Elewacje zewnętrzne świątyni były prawdopodobnie nietynkowane; a czerwieni cegieł towarzyszyła biel spoin o płaskim przekroju z poziomym przecięciem. Pod okapem dachu biegł dodatkowo fryz o rysunku rombowym – romby z czerwonych kształtek umieszczono na tle wyprawianym tynkiem o żółtym zabarwieniu.

Kolorystyka wnętrza średniowiecznego kościoła prawdopodobnie różniła się znacznie od obecnej, białoczerwonej kompozycji neogotyckiej. Kilarski zarejestrował bowiem w wielu miejscach świątyni wielobarwne polichromie, (niektóre znamy z publikowanych rysunków i fotografii), [21, il. 241–245, s. 217–218]. Jeden z gurtów przeszła zachodniego nawy głównej malowany w białoczerwone pasy, głowica podtrzymująca i klucz gurtu były pokryte szaroniebieską farbą. Inny fragment dokumentacji tego autora przedstawia szaroniebieską malaturę podniebienia łuku we wnętrzu portalu zachodniego w nawie głównej, czerwień cegieł

łuku wzmocniono, a białe spoiny obwiedziono czarną linią. W prezbiterium kościoła, według badań Kilarskiego, przetrwał także fragment dekoracji malarskiej z tłem szaroniebieskim, na którym umieszczono plamy ciemnoszare w białych otokach i plamy żółte.

Na podstawie jego odkryć Świechowski dokonał próby rekonstrukcji kolorystyki wnętrza świątyni: *Polichromia ograniczała się do najważniejszych elementów konstrukcyjnych wnętrza, występując w większych powierzchniach jedynie w prezbiterium. Na żebrach i gurtach międzyprzęsłowych występowała powłoka barwna składająca się z pasów czerwono-białych(...). W nawach bocznych dzielącymi były jednorodny paski czarne, w nawie głównej trójdzielne białoczerwono-białe. W analogicznie rozwiązanych gurtach pola białe ozdabiała pięciolistne czerwone rozety(...). Podniebienia wszystkich gurtów pokrywała cienka warstewka wyprawy pokrytej jednostajnym kolorem szaroniebieskim, wzdłuż krawędzi biegly rdzawe (cynober) plamy w odstępach co druga warstwa cegieł. Szaroniebieska polichromia powlekała także trzony słupów jak również ich głowice i wsporniki. Barwną oprawę posiadał, jak wskazują ślady, portal zachodni. Prostokątne uskoki ościeży były prawdopodobnie w tonacji rdzawobrunatnej, podczas gdy walki włącznie z kolumnkami powlekała barwa szaroniebieska. Polichromia zacierała więc tu różnicowanie między elementami kamiennymi i ceglanymi. Podniebienie trójlist-*



nego łuku portalowego miało podobną powłokę jak większość gurtów, tzn. szaroniebieską(...). Na wystrój malarzski prezbiterium składały się barwne dekoracje dolnych partii ścian sklepień i ościeży wschodniego okna. Mniej więcej na wysokości 1,2 m ponad pierwotnym poziomem posadzki znajdowała się strefa o szerokości 2,25 m z namalowaną oponą zawieszoną na imitacyjnie naszkicowanych taśmach przewiniętych przez malowane kółka i haki. Strefa ta dochodząca do arkady tęczyowej biegła nieprzerwanie pod ławą okna wschodniego. O wyrazie kolorystycznym stanowił podział na warstwy szaroniebieskie i cynobrowe na zmianę, podczas gdy pasy obrzeżne usiane były plamami trójkątnymi i kolistymi o zmiennych kolorach, czerwonym, żółtym i czarnym na tle niebieskim, białym i żółtoczerwonym. Ślady na ościeżach okiennych wskazywały, że znajdował się tu na warstwie z wyprawy wzór naśladujący układ cegieł... [21, s. 58].

Średniowieczny klasztor cysterski w Jemielnicy (fundacja 1280) znacznie przebudowano w okresie baroku [20, s. 697]. Obecna budowla jest pokryta grubą warstwą tynku i pomalowana jednolicie. Jedyną wskazówką, która może określać pierwotną kolorystykę obiektu, jest użycie różnych materiałów – do budowy murów (cegieł) i detalu architektonicznego (kamienia).

#### *Filie Morimond (pośrednio przez Altenberg)*

Relikty klasztoru cysterskiego w Łeknie (fundacja 1142) zostały odkryte niedawno w trakcie badań archeologicznych. Odślonięto wówczas resztki kamiennych fundamentów kościoła i wschodniego skrzydła kłaustrum. Pewnych informacji o kolorystyce tej budowli dostarczają nam odkryte fragmenty detali architektonicznych, wykonane z gipsu jastrychowego i pokryte miejscami polichromią złożoną z warstwy bieli, żółcieni lub czerwieni oraz ponownie warstwy bieli [18, s. 170]. Na zróżnicowaną fakturę lic murów wskazują znalezione cegły z wytłaczaną dekoracją stempekową.

Z pierwotnego opactwa cysterskiego w Łądzie (fundacja 1175) przetrwał do dziś jedynie średniowieczny budynek kłauzury o zbarokizowanych elewacjach zewnętrznych. Wzniesiono go z cegieł o układzie wendyjskim i polskim, detale architektoniczne ze sztucznego i naturalnego kamienia. Prawdopodobnie pierwotną kolorystykę mają sklepienia budynku, których podniebienia pokrywa biały tynk

#### *Filie Morimond (pośrednio przez Walkenried)*

Średniowieczne opactwo cysterskie w Lubiążu (fundacja 1175) zostało znacznie przebudowane w baroku. Pierwotną formę zachował jedynie obecny, gotycki kościół klasztorny oraz odkryte pod jego posadzkami relikty świątyni romańskiej, a także odślonięte w trakcie badań nikielne fragmenty romańskiego budynku kłauzury (*cellarium*) i niektóre budynki gospodarcze [13, s. 19–50].

Jedynym zarejestrowanym rozwiązaniem kolorystycznym romańskiego kościoła klasztorowego w Lubiążu jest zestawienie w ścianach zróżnicowanego budulca: kamiennego, jasnopiaskowego cokołu z czerwienią cegieł oraz

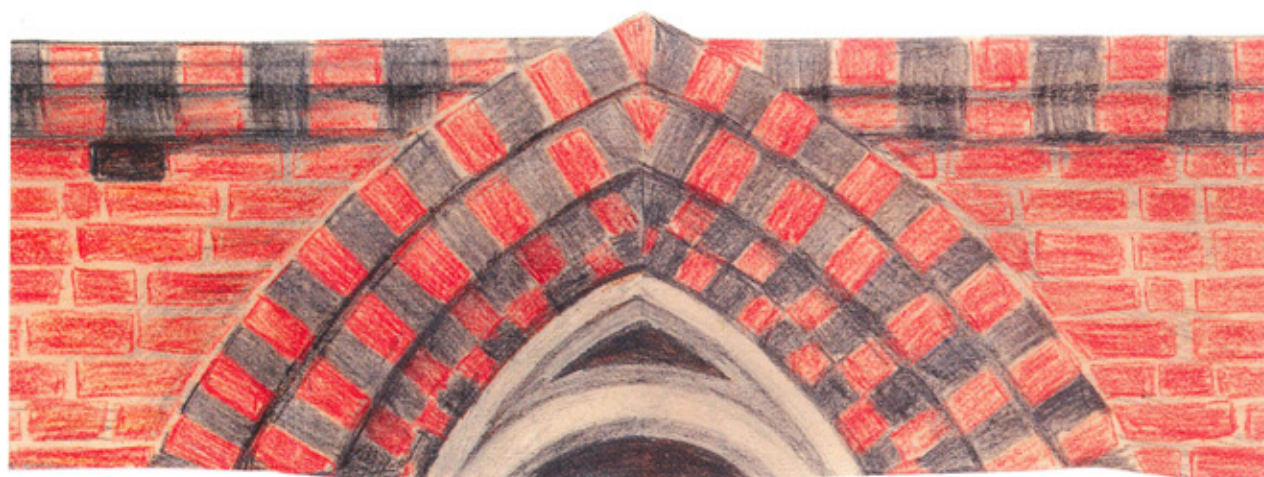
Wnętrze średniowiecznego kościoła klasztorowego cystersów w Koronowie (fundacja 1288) zostało znacznie przebudowane w baroku [19]. Pozostawiono natomiast pierwotne elewacje zewnętrzne świątyni, które wzniesiono z cegieł o układzie gotyckim – polskim, z użyciem zendrówki i cegły glazurowanej.

Elewacja wschodnia kościoła jest wielobarwna. Podstawowe płaszczyzny zostały zbudowane z cegieł (na przemian czerwona wozówka i ciemnobrązowa główka). Wieżyczki flankujące prezbiterium w tej elewacji zbudowano także z cegieł, ale tworzących ornament rombów. Uzupełnieniem kompozycji jest wprowadzenie po bokach, na elewacjach kaplic bocznych, płycin rombów pokrytych białym tynkiem. Zasada przeciwstawiania czerwonej płaszczyzn podstawowych, białym, tynkowanym płycinom została również zastosowana w kompozycji elewacji zachodniej kościoła oraz elewacji północnego ramienia transeptu. Znajduje się tutaj *porta mortuorum* i nad nią monumentalne okno między wąskimi blendami. Pola blend podzielono na dwie strefy: w dole blendy głębsze, dwuoskokowe, tynkowane; w górze blendy jednokusokowe. Obie strefy przedzielone zostały fryzem z glazurowanych płytek z wyobrażeniami figuralnymi, np.: Maria z dzieciątkiem, Chrystus z postacią klęczącą i stojącą, klęczący rycerz pod tarczą herbową z panopliami. Płytki te są wielobarwne – żółte, turkusowe i błękitne.

kontrastujący z czerwienią ceglanych żeber. Zworniki i wsporniki sklepień miały prawdopodobnie naturalną barwę kamienia. Wyjątkowym reliktem cysterskiej polichromii artystycznej są freski z około 1372 r., zdobiące kaplicę przy krążankach klasztoru łądzkiego [10, s. 282–283], (tzw. oratorium św. Jakuba Apostoła) w kolorach: żółtym, brązowym, niebieskim, czerwonym, czarnym. Program kompozycji jest podporządkowany scenie fundacyjnej opactwa, która zajmuje ścianę południową kaplicy. Na ścianie zachodniej umieszczono scenę pokłonu Trzech Króli, na ścianie północnej wizerunki św. Jerzego i św. Marcina. Ściana wschodnia tworzy rodzaj nastawy ołtarza z postaciami świętych: Piotra i Pawła, Benedykta i Bernarda, bpa Wojciecha i bpa Stanisława. Sklepienia i sceny w podłęczach ścian są podporządkowane tematyce eschatologicznej: Koniec świata, Chrystus Sędzia, Baranek Apokaliptyczny, zmartwychwstanie zbawionych i potępionych.

w gładzi okiennych stosowanie ceramicznych kształtek na przemian z jasnokremowej i czerwonej gliny. Elementem barwnym wnętrza ówczesnego kościoła były prawdopodobnie posadzki, ułożone z ceramicznych płytek o małych rozmiarach. Płytki takie, odkryte w zasypiskach wykopów, pokryte były brązową, żółtą lub zieloną glazurą. Wstawiona nieco później do wnętrza świątyni *piscina* była polichromowana, relikty czerwonej malatury zachowały się w zagłębieniach jej elementów rzeźbiarskich. Ślady opracowań fakturalnych z najwcześniejszego kościoła zachowały się na powierzchniach odkrytych dachówek o esowa-





Ryc. 2. Zewnętrzna trójbarwna polichromia architektoniczna. Fragment elewacji transeptu kościoła w Henrykowie, XIII w. (oprac. autorki)

tym ornamentem. Za pomocą faktury w formie ukośnych nacięć imitujących obróbkę kamieniarską, wyróżniono także powierzchnie słupów *cellarium* ówczesnego klasztoru.

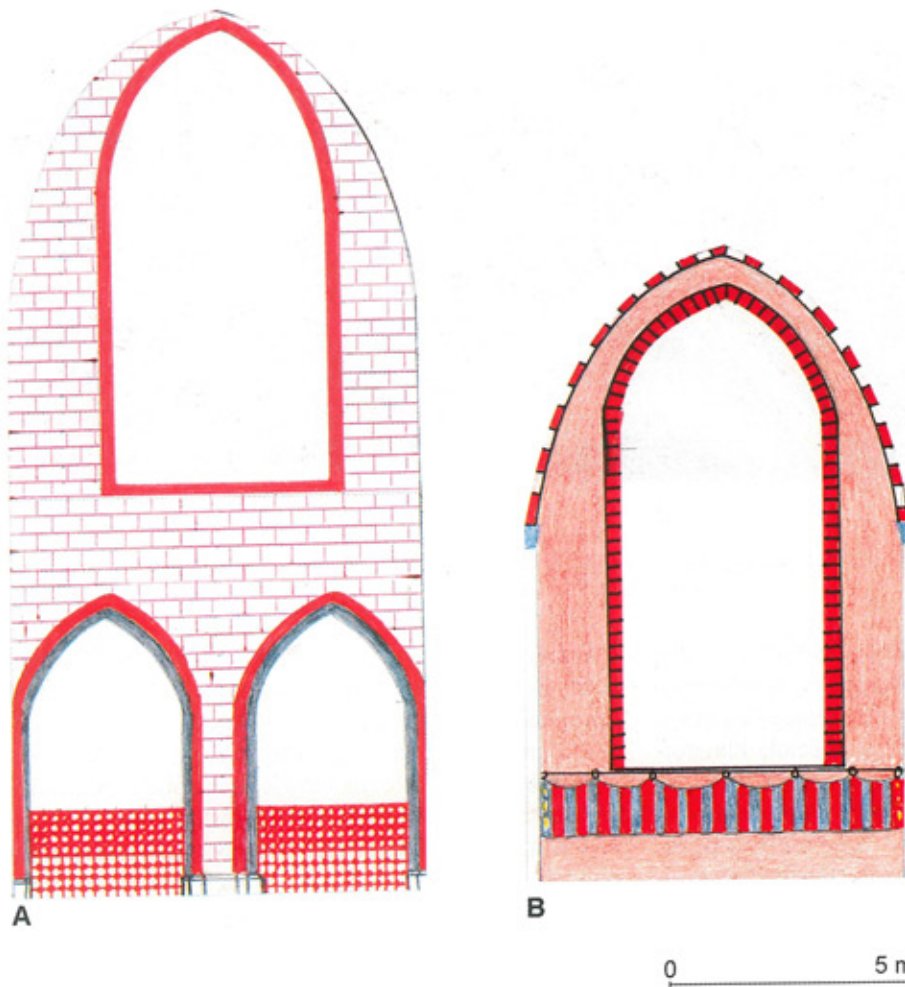
Kolorystyka obecnego gotyckiego kościoła klasztornego w Lubiążu przetrwała w lepszym stanie, choć zniszczyły ją częściowo barokowe remonty. Elewacje zewnętrzne części wschodniej świątyni były nietynkowane i dwubarwne – złożone z czerwonych cegieł przedzielanych warstwami białej zaprawy. Wielobarwne elewacje transeptu i kaplicy północnej robiły wrażenie *nakrapianych*, co uzyskano przez zastosowanie gotyckiego, kowadełkowego układu cegieł z ciemną główką; szerokie, płaskie spoiny przedzielono przecięciem. Wykonane najpóźniej ściany korpusu nawowego były od początku pokryte grubym tynkiem i pobielone. Całość kolorystyki uzupełniał zapewne dach kryty dwubarwną dachówką. Świadczy o tym duża ilość dachówek pokrytych zieloną i brązową glazurą, na które natrafiono podczas wykopalisk.

Wnętrze gotyckiej świątyni lubiąskiej było ozdobione polichromią architektoniczną, której ślady zachowały się w prezbiterium, transepcie i nawie głównej. Ściany pokrywała malatura imitująca układ ciosów; na pobielonej cienkiej warstwie tynku umieszczono czerwone linie o szerokości 15–20 mm, naśladujące spoiny między budulcem. Elementy konstrukcyjne natomiast, tzn. ościeża portali, arkad, wnęk wyróżniała malatura imitująca układ cegieł; na wzmocnionej czerwieni ceglanego budulca umieszczono białe linie szerokości 10–15 mm, naśladujące spoiny, których położenie nie zawsze się zgadzało z ich naturalnym rozmieszczeniem. Profile arkad ozdabiano dodatkowo wielobarwnym ornamentem. Na czerwonym podkładzie malowano czarne paski podkreślające krawędzie profili, między paskami umieszczano dekorację złożoną z rytmicznie powtarzającej się wrzecionowatej łodygi i dwóch *bawolich oczu*. Elementy te obwiodzono czarnym paskiem i rozjaśniano we wnętrzu od koloru szaroniebieskiego do jasnoszarego. W kolorystyce wnętrza kościoła wyróżniała się strefa ołtarzowa prezbiterium. Wnęki arkad prezbiterium ozdabiano polichromią geometryczną złożoną z przenikających się biało-czerwonych kół. Zachowała się ona jedynie do wy-

sokości około 1,20 m i trudno powiedzieć, czy pierwotnie pokrywała w całości wspomniane wnęki. Warto również nadmienić, że w rejonie pozostałości po dwudzielnym portalu zachodnim w nawie głównej zachował się fragment późniejszej, lecz także średniowiecznej polichromii architektonicznej. Ściana przy portalu została pokryta grubą warstwą tynku i pobielona. Kontrastowała z nią szara obwódka ościeża portalu, z dekoracją przypominającą koraliki obwiedzione czarną linią i rozjaśnione we wnętrzu.

Klasztor cysterek w Trzebnicy (fundacja 1202) nie należy wprawdzie do omawianej grupy klasztorów męskich – jest miejscem zgrupowania żeńskiego – lecz w średniowieczu pozostawał pod opieką opatów lubiąskich. Poza tym odkryte ostatnio bogate polichromie trzebnickie skłaniają do uwzględnienia tego przykładu w naszym opracowaniu. Analiza chemiczna tych malatur została wykonana przez Poksińską [17, s. 59–61], która stwierdziła występowanie wielu barwników na średniowiecznych detalach kościoła. Na portalu północnym zarejestrowała występowanie zaprawy malarskiej (kreda, biel ołowiana) i czerwieni (minia), na portalu zachodnim stwierdziła istnienie zaprawy malarskiej (kreda), czerwieni (cynober, minia, czerwień żelazowa), folii pozłacarskich (złota) i czerni roślinnej. Detale architektoniczne i rzeźbiarskie we wnętrzu kościoła pokrywała, według autorki badań, zaprawa malarska (kreda), biel (kreda), żółcień (ugier), czerwienie (czerwień żelazowa) i czerni roślinna. Oprócz tego Poksińska na portalu ze sceną koronacji Panny Marii stwierdziła występowanie zaprawy malarskiej (kreda), bieli (kreda, biel ołowiana, żółcienia (ugier), czerwieni (cynober, minia, czerwień żelazowa) i czerni roślinnej; na portalu ze sceną ukrzyżowania zarejestrowała zaprawę malarską (kreda), biele (kreda, biel ołowiana), żółcień (ugier), czerwienie (cynober, minia, czerwień żelazowa), folie pozłacarskie (złota, srebrna) i czerni roślinną. Mimo tak dużego bogactwa odkrytych barw w podsumowaniu autorka przedstawiła dyskusyjny wniosek, że detale architektoniczne były pierwotnie monochromatyczne – czerwone. Oprócz tego, bez wykonania badań powtórzyła wcześniejszą teorię o czerwonej kolorystyce ówczesnych powierzchni ścian, co doprowadziło ją do kontrowersyjnej





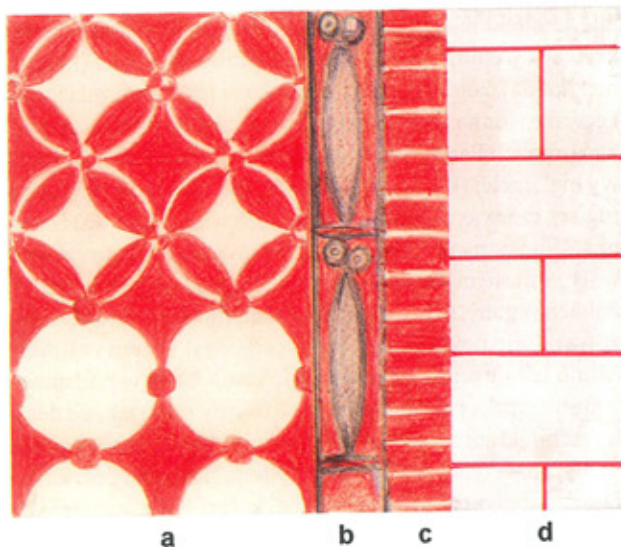
Ryc. 3. Wewnętrzne polichromie architektoniczne w średniowiecznej architekturze klasztorów cysterskich, XIV w.: A – ściana wschodnia prezbiterium kościoła w Lubiążu (oprac. autorki), B – ściana wschodnia prezbiterium kościoła w Rudach (oprac. autorki wg opisu Zygmunta Świechowskiego [21, s. 58])

hipotezy o jednobarwnym czerwonym wnętrzu kościoła trzebnickiego.

Średniowieczny klasztor cysterski w Henrykowie (fundacja 1227–1228) został w okresie baroku znacznie przebudowany, jedynie kościół klasztorny zachował prawie w całości swą pierwotną formę. Obecnie budulec elewacji zewnętrznych kościoła został zakryty grubą warstwą tynku, lecz pierwotnie ceglane lica ścian prezbiterium i transeptu były odsłonięte i częściowo polichromowane [13,

s. 83–119]. Świadczy o tym autentyczny fragment elewacji wschodniej południowego ramienia transeptu, który odkryto pod połacią dachu kaplic. W tym miejscu zarejestrowano polichromię architektoniczną polegającą na wzmocnieniu naturalnej czerwieni cegieł i podkreśleniu spoin białym paskiem. Oprócz tego gzyms podokapowy, zbudowany z kształtek ceglanych, został pomalowany w pasy czerwono-szaroniebieskie. W podobny sposób został wyróżniony podwójny łęk oraz gład okna transeptu, którego kształtki zostały pomalowane przemiennie na czerwono i szaroniebiesko, tworząc szachownicę. W odróżnieniu od ścian części wschodniej kościoła, elewacje zewnętrzne jego naw były prawdopodobnie od początku otynkowane. Tym samym zatarto różnicę między ceglany budulec przęsł wschodnich naw a kamienny budulec przęsł zachodnich.

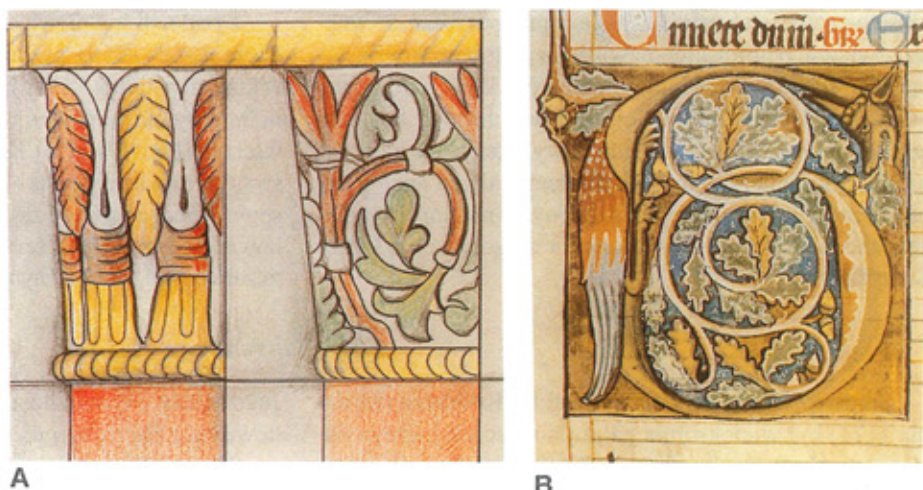
Wnętrze świątyni henrykowskiej zostało otynkowane w baroku, jedynie w arkadzie między kaplicami północnymi a ambitem zachowały się relikty autentycznej polichromii architektonicznej, którą zaprojektowano analogicznie do malatury elewacji zewnętrznej transeptu. Ceramiczny łęk wspomnianej arkady został pomalowany dwubarwnie, na przemian czerwienią i szarością. Zgodnie z opisem Ma-



Ryc. 4. Fragment wewnętrznej polichromii architektonicznej w prezbiterium kościoła klasztorowego w Lubiążu, XIV w.: a – polichromia zamurowania arkady, b – polichromia profili arkady, c – polichromia ościeża arkady, d – polichromia ściany



Ryc. 5. Kolorystyka średniowiecznych malatur cysterskich: A – polichromia kapiteli portalu w kapitulniku klasztorowym w Jędrzejowie, XIII w. (oprac. autorki wg rysunku Podczaszyńskiego, za [17, il. XV], B – inicjał z gradułu ze skryptorium w Kamieńcu Ząbkowickim, ok. 1267–1290 (wg *Cystersi w średniowiecznej Polsce. Kultura i sztuka. Katalog wystawy*, Warszawa 1991, il. IX, s. 124)



lachowicza [15, s. 214] również kamienne głowice i trzony służyły pokrywała szaroniebieska i błękitna malatura, dziś nieistniejąca. Trudno jest natomiast określić średniowieczną kolorystykę ścian, ponieważ ich powierzchnie w ciągu wieków zostały całkowicie oczyszczone.

Średniowieczny klasztor cysterski w **Kamieńcu Ząbkowickim** (fundacja 1228) został w części zniszczony lub zburzony, do dziś przetrwał jedynie pierwotny kościół klasztorny oraz odkryte ostatnio przyziemie klauzury [13, s. 119–142]. Wzniesiono je z łupków i ciosów kamiennych, również kamienne są detale konstrukcyjne i dekoracyjne. Zewnętrzne elewacje świątyni kamienieckiej są nieotynkowane o naturalnym szarozółtym kolorze kamienia. Trudna jest do odtworzenia kolorystyka wnętrza kościoła, ponieważ zostało ono ostatnio całkowicie przemalowane i odnowione.

Średniowieczny klasztor cysterski w **Mogile** (fundacja 1228) został wzniesiony z cegły wypalanej w trzech odcieniach: część elementów konstrukcyjnych i detali architektonicznych wykonano z piaskowca [13, s. 51–83]. Pierwotna kolorystyka elewacji kościoła klasztorowego była dwubarwna. Nieotynkowana czerwona płaszczyzna muru została urozmaicona na biało tynkowanymi glicami okien i jasnoszarymi detalami kamiennymi. Ceramiczny fryz w szczycie elewacji powstał przez zestawienie czerwonych ceramicznych arkad z białym, tynkowanym tłem. W elewacjach klasztoru, obok występujących w kościele murów jednobarwnych pojawiły się także zestawienia czerwonych wozówek z czarnymi główkami cegieł w układach gotyckich, kowadełkowych oraz w układzie rombowym.

Wnętrza kościoła i klauzury zostały w baroku przebudowane. W niektórych jednak miejscach, zwłaszcza świą-

tyni, zachowały się pierwotne układy kolorystyczne. W półkolumnach naw bocznych zestawiono czerwono-kremowe pasy zbudowane na przemian z warstw cegieł i ciosów piaskowca. Nikłe ślady polichromii przetrwały także w prezbiterium kościoła. Zgodnie z relacją Dutkiewicza [5, s. 269–304] w glicach okiennych prezbiterium występował geometryczny ornament falisty w kolorach niebieskim, zielonym i różowym, a na powierzchni filara międzynawowego zachowały się ślady boniowania białym kolorem. Wnętrze kościoła zdobią także późnogotyckie freski Stanisława Samostrzelnika, zakonnika mogińskiego zmarłego w 1541 r. Na ścianie wschodniej prezbiterium znajduje się scena Zwiastowania, na ścianie południowej transeptu scena Ukrzyżowania. Całość uzupełnia renesansowa polichromia sklepień z arabeskami na przesklepkach i wiciami roślinnymi wzdłuż żeber.

Warto także wspomnieć o odkrytych w trakcie różnych prac posadzkowych płytkach ceramicznych. Były one pokryte glazurą w kolorach żółtym, zielonym, brązowym i pierwotnie tworzyły duże kwatery kompozycyjne. Jedne były gładkie, inne z ornamentem plecionkowo-palmetowym o różnych wzorach.

Zespół klasztorny w **Paradyżu** (fundacja 1235) został gruntownie przebudowany w baroku [3]. Średniowieczną formę zachowała jedynie część zachodnia kościoła, chociaż ostatni remont kolorystyki jego wnętrza nie musi odpowiadać pierwotnej kompozycji barwnej świątyni. Obecnie ściany pokrywa biały tynk kontrastujący z czerwonymi elementami konstrukcyjnymi (żebra, pilastry, kolumnienki) zbudowanymi z kształtek ceramicznych oraz jasnokremowymi detalami architektonicznymi.

#### *Filie Morimond (pośrednio przez Amelunxborn)*

Klasztor cysterski w **Pelplinie** (fundacja 1276) w dużej części zachował swą średniowieczną formę [1, s. 182–184]. Mury tego zespołu wzniesiono z cegieł o układzie wendyjskim oraz polskim z użyciem zendrówek oraz wapienia, sztucznego kamienia i gliny palonej do detalu architektonicznego. Ta różnorodność budulca znajduje odzwierciedlenie w bogactwie kolorystyki, zwłaszcza elewacji zewnętrznych kościoła, które zostały mocno rozrzeźbione i nasycone drobnymi detalami architektonicznymi. Efekty barwne fa-

sad uzyskano przez zestawianie różnokolorowych materiałów, nie stwierdzono w tej części występowania polichromii. W licach ścian czerwone wozówki cegieł umieszczono obok czarnych zendrówek, uzyskując efekt nakrapianej, czerwonej płaszczyzny lub tworząc rysunek rombów. We wszystkich detalach dwuwymiarowych zestawiano biel tynkowanego tła lub płycin z czerwonymi kształtkami ceramicznymi, tworzącymi np. fryzy arkadkowe i sieciowe lub pseudomaswerki, pseudosterczyny o motywach



sześćcio-, cztero- lub trójliści. Należy przypuszczać, że wnętrze świątyni pelplińskiej rozwiązano podobnie, kontrastując biel ścian z czerwienią elementów konstrukcyjnych i dekoracyjnych. Choć obecna polichromia kościoła jest neogotycka nie można jednak wykluczyć, że pierwotnie niektóre ściany świątyni były tłem malatur, analogicznie do murów krążganków klasztornych, na których umieszczono w XV w. dwa malowidła ze scenami z Pisma Świętego.

### *Filie Clairvaux*

Średniowieczny klasztor cysterski w **Kolbaczu** (fundacja 1173) był wielokrotnie palony i niszczone, czego następstwem było rozebranie w XVIII i XIX w. budynku klauzury. Do dziś przetrwały następujące średniowieczne budowle cenobium: kościół i odbudowany ostatnio budynek konwersów oraz dom opata [22, s. 21–44]. Zasady komponowania średniowiecznej kolorystyki opactwa w Kolbaczu są najlepiej czytelne w elewacji zachodniej kościoła. Dominującym kolorem jest czerwień ścian, które zbudowano z cegieł przedzielonych białą spoiną. We wszystkich elementach dwuwymiarowych zestawiono biel tynkowanego tła z czerwienią kształtek ceramicznych tworzących m.in. podwójne fryzy arkadkowe, pseudomaswerki lub okazałą rozetę w szczycie zachodnim, z motywem gwiazdy ośmioramienną w środku, wpisanej w gwiazdę szesnastoramienną i obrzeżonej rozetkami z półkolistych sześcioliści. Pierwotna kolorystyka wnętrza kościoła klasztornego została całkowicie zatarta podczas kolejnych remontów. Jediną przesłanką w jej odtwarzaniu może być materiał użyty do budowy elementów konstrukcyjnych kościoła.

Barwne malatury to najmniej trwałe elementy architektury, nie tylko średniowiecznych klasztorów cysterskich w Polsce. W analizowanej grupie nie znalazł się więc żaden kompletny przykład jednoczesnej kolorystyki całego obiektu. Można jednak przypuszczać, że podobnie do etapowego powstawania architektury klasztorów cysterskich, również wystrój kolorystyczny nie był dziełem jednorazowym i wielokrotnie zmienianym.

Prawdopodobnie najwcześniej, przed przystąpieniem do budowy, projektowano kolorystykę elewacji zewnętrznych budowli klasztornych, ponieważ wiązało się to z wcześniejszym przygotowaniem budulca odpowiedniej barwy (ryc. 1). Czasami wznoszono elewacje monochromatyczne, szare lub kremowożółte, złożone z kamiennych ciosów (kościół w Jędrzejowie, Sulejowie) lub łupków i ciosów (kościół w Kamieńcu Żąbkowickim). Kamiennie fasady bywały także dwubarwne – budowano je wówczas z brunatnych i piaskowych ciosów ułożonych w pasy (kościół w Wąchocku). Ceglane elewacje były często dwubarwne; dominował w nich zazwyczaj kolor czerwony. Drugą barwą była biel spoin między cegłami, biel tynkowego tła fryzów (kościół w Rudach i Mogile), glicyfów okiennych (kościół w Rudach), płycin i rozet (kościół w Kolbaczu). Trójbarwne ceglane elewacje zewnętrzne architektury cysterskiej budowano z zendrówek i wiśniówek, uzyskując efekt czar-

Z budowli średniowiecznego klasztoru w **Bukowie** (fundacja 1252–1259) przetrwał do dziś jedynie kościół, w którym podczas XIX-wiecznej restauracji przemurowano m.in. glicyf okien, gzyms wieńczący, naroża filarów, szczyt wschodni [8, s. 171–211]. Kolorystyka elewacji zewnętrznych świątyni była dwubarwna – czerwieni cegieł towarzyszyła biel spoin. Podobną zasadę zastosowano we wnętrzu. Białe tynkowane powierzchnie ścian, sklepień i filarów zestawiono z czerwonymi, ceramicznymi żebrami, narożami filarów itd.

Jego ściany wzniesiono z czerwonych cegieł, filary wiązkowe zaś z żółtoszarego kamienia.

Średniowieczny klasztor cysterski w **Oliwie** (fundacja 1178), częściowo zniszczony w XVI w., był w następnych latach wielokrotnie przebudowywany i remontowany [4, s. 121–162]. Prace te w znacznym stopniu zatępiły pierwotną kolorystykę tego opactwa. O jej wielobarwności może jednak świadczyć różnorodność użytych materiałów: cegły, kształtki polewane żółtobrazową glazurą, wsporniki i kapitele ceramiczne, zworniki ze sztucznego kamienia. Stosowana była także prawdopodobnie zasada kontrastowania białego tła z czerwonymi kształtkami, widoczna w kompozycji fryzu arkadowego transeptu.

Kościół średniowiecznego cenobium w **Bierzwniku** (fundacja 1282–1286) został gruntownie przebudowany, pierwotną formę zachowało jedynie wschodnie skrzydło klauzury [7, s. 213–239]. Jego elewacje zewnętrzne były dwubarwne – czerwieni cegieł towarzyszyła biel spoin. Wnętrza klauzury zaprojektowano podobnie – z białymi powierzchniami ścian i sklepień kontrastowała czerwień żeber i słuzek.

### *Wnioski*

no *nakrapianej* czerwonej płaszczyzny lub tworząc rysunek rombów (kościół w Pelplinie, Koronowie, Lubiążu). Tym kolorom towarzyszyła biel tynkowanego tła lub płycin, którą zestawiano z czerwienią kształtek większości detali dwuwymiarowych, tzn. fryzów, pseudomaswerków, pseudosterczyn, rozet itd. (kościół w Mogile, Rudach, Pelplinie, Kolbaczu). Efekt trójbarwności w elewacji zewnętrznej uzyskiwano także czasami przez polichromowanie, znany tylko jeden przykład zastosowania malatur na zewnątrz budowli (kościół w Henrykowie). Czerwień cegieł w ścianie została wzmocniona, spoiny podkreślono białym paskiem, gzyms podokapowy pomalowano w pasy czerwono-szaroniebieskie, a podwójny wachlarz oraz glicyf okien pokryto na przemian barwą czerwoną i szaroniebieską tworząc szachownicę (ryc. 2). Wraz z zastosowaniem w elewacjach zewnętrznych kształtek glazurowanych powiększyła się gama kolorystyczna fasad, zwłaszcza portali. Oprócz dotychczas dominujących kolorów czerwonego, białego i czarnego pojawiły się barwy żółta, turkusowa, błękitna (kościół w Bukowie).

Dopełnieniem zewnętrznego wyglądu budowli były dachy kryte zwykle dachówką w kolorze czerwonym lub dwubarwną, brązowo-zieloną układaną z dachówek glazurowanych tworzących pola szachownicy. Efekty kolorystyczne fasad były czasami uzupełniane urozmaiconą fak-



turą budulca. Znamy przykłady stosowania ornamentowanych dachówek (Lubiąż), cegieł nacinanych (Lubiąż, Mogiła, Trzebnica, Paradyż) lub stępelkowanych (Łekno) oraz spoin formowanych trójkątnie (Lubiąż, Mogiła, Trzebnica, Henryków) lub z przecieciem (Lubiąż).

Rozpoznana do tej pory kolorystyka elewacji wewnętrznych średniowiecznych klasztorów cysterskich w Polsce jest bogatsza od zewnętrznych kompozycji barwnych. Mimo dużej różnorodności rozwiązań była przestrzegana, jak się wydaje, zasada odróżniania tła wnętrza, czyli ścian od elementów konstrukcyjnych oraz dekoracyjnych. Wiemy w każdym razie, że bez wątpienia zastosowano ją w jedynych dwóch, w miarę kompletnych kompozycjach barwnych o różnych tłach (ryc. 3).

W jednym wypadku (kościół w Rudach) tłem kompozycji barwnej była czerwień cegieł oddzielonych cienką białą linią spoin. Łęki otworów wyróżniono przez wzmocnienie czerwieni cegieł oraz obwiedzenie ich czarno-białymi paskami. Podniebienia łęków miały barwę szaroniebieską. W ościeżach portalu zachodniego profile zabarwiono na kolor rdzawobrunatny, wałki z kolumnkami natomiast powlekała barwa szaroniebieska, zacierająca różnice materiałów. Oprócz tego, w sposób szczególny zaprojektowano ściany prezbiterium. Ościeża okien dekorował wzór naśladujący układ cegieł znajdujący się na warstewce z wyprawy. W dolnej części ścian znajdowało się malowidło imitujące oponę zawieszoną na schematycznie naszkicowanych taśmach, przewiniętych przez malowane kółka i haki. Materia była podzielona na warstwy szaroniebieskie i cynobrowe, pasy obrzeżne usiane były plamami trójkątnymi i kolistymi o różnych kolorach: czerwonym, żółtym i czarnym na tle niebieskim, białym i żółtoczerwonym. Kolorystykę całości dopełniała polichromowana strefa sklepienna. Białym płaszczyznom powłok sklepiennych towarzyszyły malatury żeber i gurtów w formie czerwono-białych pasów, oddzielanych liniami tylko czarnymi lub czarno-biało-czarnymi. Białe pola gurtów były dodatkowo ozdabiane czerwonymi rozetami, ich podniebienia pokrywała cienka warstwa wyprawy, malowana na kolor jasnoszary. Podobnym rozwiązaniem (kościół w Henrykowie) jest zastosowanie czerwonego tła ścian i pasów szaro-czerwonych wyróżniających łęki konstrukcyjne oraz zestawienie ich z pomalowanymi na szaro kolumnkami i wspornikami.

W drugim przypadku (kościół w Lubiążu) tłem kompozycji barwnej była biel cienkiego tynku, na którym umieszczono czerwone linie imitujące układ ciosów. Elementy konstrukcyjne tzn. ościeża portali, arkad, wnęk wyróżniała czerwona malatura naśladująca układ cegieł. Profile arkad ozdobiono dodatkowo ornamentem, który obwiedziono czarnym paskiem i rozjaśniono we wnętrzu od koloru szaroniebieskiego do jasnoszarego. Podobnie do poprzedniego rozwiązania, w sposób szczególny opracowano również kolorystykę prezbiterium. Na ścianach wnęk arkad ołtarzowych umieszczono pseudolamperię w formie układu geometrycznego, złożonego z przenikających się biało-czerwonych kół (ryc. 4). Kolorystykę całości zapewne dopełniała polichromia strefy sklepiennej. Wprawdzie nie zachowała się ona w omawianym wnętrzu, ale znamy ją z innej kompozycji, gdzie tłem była również biel tynku z imitacją układu ciosów (refektarz w Wąchocku). W tym wypadku

łuki tarczowe, żebra, gurdy malowano czerwienią, czernią i jasną szarością. Na zwornikach i wspornikach zachowały się pobiały z barwnikiem czerwonym i szarym, zworniki dekorowano przedstawieniem lili w kolorach czarnym i czerwonym.

Wyjątkowe było stosowanie w całym wnętrzu polichromii artystycznej o bogatym programie artystycznym i bogatej kolorystyce (oratorium w Łądzie). Czasami malowidła umieszczano na pojedynczych ścianach wnętrz kościoła (prezbiterium świątyni w Mogile) lub budynku klauzury (krużganek w Pelplinie).

Oprócz przedstawionych w miarę kompletnych kompozycji kolorystycznych wnętrz średniowiecznych klasztorów cysterskich, zarejestrowano także rozwiązania barwne, które dają pewne wyobrażenie o polichromii cysterskich detali architektonicznych, np. portalu (kapitularz w Jędrzejowie). Pomalowanym na czerwono, portalowym trzonom kolumn przeciwstawiono wielobarwne malatury kapiteli i baz. Ich tłem był kolor naturalnego kamienia, niektóre elementy ornamentów roślinnych zabarwiono na czerwono, inne na zielono lub żółto. Często dekorowanym detałem był również zwornik (kościół w Wąchocku). Czasami na jego kolistym, żółtym podniebieniu, które obwiedziono czarną linią, umieszczano krzyż o ramionach w postaci podwójnych czerwono-czarnych płatków, spiętych pośrodku czerwonym kwiatem z bezbarwną obwódka.

Dopełnieniem kolorystyki wnętrz były barwne posadzki, układane z drobnych płytek krytych żółtą, zieloną, brązową glazurą (luźne znaleziska z Wąchocka, Lubiąża) lub również glazurowanych, większych płytek z ornamentami (luźne znaleziska z Wąchocka, Mogiły, Trzebnicy).

W analizowaniu kolorystyki i faktury architektury średniowiecznych klasztorów cysterskich w Polsce najwięcej problemów nastęrcza ustalenie chronologii kompozycji barwnych. Stosunkowo najprostsze wydaje się datowanie kolorystyki elewacji zewnętrznych, są one bowiem zgodne z czasem budowy obiektów. Pod koniec XII i w XIII w. fasady cysterskie były jednobarwne – szare (kościół w Jędrzejowie, Sulejowie) lub dwubarwne – czarno-brązowe (kościół w Wąchocku), albo czerwono-białe (kościół w Lubiążu, Trzebnicy, Kołbaczu). W elewacjach czerwono-białych trzecia barwa – szara pojawia się pod koniec XIII w. w postaci polichromii architektonicznej (kościół w Henrykowie). Od początku XIV w., wraz z użyciem układu gotyckiego cegieł z zendrówką, powszechne stają się trójbarwne elewacje zewnętrzne (kościół w Lubiążu, Mogiła, Pelplinie, Kołbaczu), a także czasami pokrywa się je grubą warstwą tynku (kościół w Henrykowie, Paradyżu). Kolejne barwy – turkusową, żółtą – stosuje się od końca XIV w., w związku z zastosowaniem elewacyjnych cegieł glazurowanych (kościół w Bukowie). Czas powstania kolorystyki elewacji zewnętrznych można łączyć z okresem budowy architektury, czas natomiast wykonania polichromii wnętrza jest właściwie dowolny. Malaturę można wykonywać w trakcie wznoszenia budowli (np. polichromię detali), można także pomalować wnętrza po zakończeniu jakiegoś etapu (np. po zbudowaniu murów, ale przed założeniem sklepień), istnieje także możliwość wykonania malatury całego wnętrza pod koniec budowy, a nawet dużo później. Bez wątpienia jednak wykonywanie polichromii



było kosztowne i zapewne tylko w szczególnych przypadkach decydowano się na jednorazowe całościowe pomalowanie ścian i to od razu po wybudowaniu (być może w kościele trzebnickim). Dlatego najlepiej rozpoznane kompozycje barwne wewnątrz cysterskich można datować na XIV w. i wówczas były one projektowane zgodnie z zasadą kontrastowania tła ściany od detali architektonicznych (kościół w Lubiążu, Rudach). Być może, zasada ta była również stosowana konsekwentnie wcześniej, w XIII w. Należy przypuszczać, że w tym czasie, gdy budowa większości budowli jeszcze trwała (wszystkie kościoły klasztorne filiacji lubiąskiej zrealizowano w całości najwcześniej w XIV w.), wnętrza były nieukończone (np. pozbawione sklepień) i dość często ich kolor wypływał z barwy użytego budulca (kościół w Trzebnicy, Lubiążu, Henrykowie). Niemniej detal architektoniczny odróżniano od tła, czyli płaskich ścian,

nie tylko przez jego rozrzeźbienie, ale także przez wykonywanie naturalistycznej malatury, która przez swą wielobarwność kontrastowała z monochromatycznym podłożem (kapitułarz w Jędrzejowie, zapewne kościół w Trzebnicy). Dodatkowo elementy konstrukcyjne, np. łęki otworów, czasami wyróżniano pasiastą polichromią (kościół w Henrykowie).

Na podstawie badań można również przypuszczać, że średniowieczny wzorzec kolorystyki, zwłaszcza cysterskiego wnętrza, nie polegał na ekspozycji tego, co nas najbardziej obecnie urzeka, czyli surowości i szlachetności naturalnych materiałów. Jeśli warunki finansowe pozwalały, to pokrywano kamienną i ceglana architekturę kolorowymi malaturami, nie zawsze precyzyjnie wykonanymi, których zestawienia barwne odnajdujemy np. w ówczesnych iluminacjach rękopisów (ryc. 5).

### Bibliografia

- [1] *Architektura gotycka w Polsce. Katalog zabytków.*, pod red. T. Mroczki, M. Arszczyńskiego, Warszawa 1995.
- [2] Białoskórska K., *Problem relacji polsko-włoskich w XIII w. Zagadnienia mecenatu biskupa Iwona Odrowąza i małopolskich opactw cysterskich*. Sprawozdanie Komisji PAN w Krakowie, 1963, t. 1-4.
- [3] Dogiel G., *Paradyż. Opactwo pocysterskie i jego zabytkowy zespół. Historia - Rewaloryzacja*, Kraków 1988.
- [4] Domasławski J., Karłowska-Kamzowa A., Kornecki M., Małkiewiczówna H., *Gotyckie malarstwo ściennie w Polsce*, Poznań 1984.
- [5] Dutkiewicz J.E., *Romańskie malowidła ściennie w Polsce*, Biuletyn Historii Sztuki, t. 28, nr 3-4, 1966.
- [6] Gadomski J., *Późnorońska dekoracja malarska w refektarzu klasztoru cystersów w Wąchocku*, Folia Historiae Artium, t. 8, 1972.
- [7] Jarzewicz J., *Architektura pocysterskiego kościoła w Bierzwiniku*, [w:] *Cystersi w kulturze średniowiecznej Europy*, pod red. J. Strzelczyka, Poznań 1992.
- [8] Kalita K., *Pocysterski kościół w Bukowie Morskim*, Koszalińskie Zeszyty Muzealne, nr 6, 1976.
- [9] Kilarski M., *O właściwą fakturę muru zabytków*, „Ochrona Zabytków”, nr 1, 1955, s. 23-33.
- [10] Kutzner M., *Średniowieczne cysterskie opactwo w Łądzie nad Wartą*, Biuletyn Historii Sztuki, t. 19, 1957.
- [11] Łuszczkiewicz W., *Opactwo cysterskie sulejowskie. Pomnik architektury XIII-go wieku*, [w:] *Sprawozdania Komisji Historii Sztuki w Polsce*, t. 1, 1879.
- [12] Łuszczkiewicz W., *Kapitułarz klasztorny w opactwie jędrzejowskim. Jego ornamentacja i polichromia*, tamże, t. 6, 1906.
- [13] Łużyńska E., *Architektura średniowiecznych klasztorów cysterskich filiacji lubiąskiej*, Wrocław 1995.
- [14] Malanek M., *Poszukiwania pierwotnych narzutów i malowideł w cysterskich kościołach Małopolski*, [w:] „Ochrona Zabytków”, nr 2, 1964.
- [15] Malachowicz E., *Faktura i polichromia architektoniczna średniowiecznych wnętrz ceglanych na Śląsku*, [w:] „Kwartalnik Architektury i Urbanistyki”, t. 10, z. 3-4, 1965.
- [16] Malachowicz E., *Problemy konserwacji średniowiecznej faktury i polichromii architektonicznej we Wrocławiu*, [w:] „Ochrona Zabytków”, nr 4, 1965.
- [17] Poksińska M., *Polichromia romańskiej i wczesnogotyckiej rzeźby architektonicznej. Zespół rzeźby trzebnickiej*, Toruń 1933.
- [18] Poksińska M., *Polichromie z relikwów architektury romańskiej odkrytej w Łeknie*, [w:] *Studia i materiały do dziejów Pałuk*, t. 2, pod red. A. Wyrwy, Poznań 1995.
- [19] Skibiński S., *Gotycka architektura pocysterskiego kościoła w Koronowie*, Bydgoszcz 1967.
- [20] *Sztuka polska przedromańska i romańska do schyłku XIII wieku. Katalog i bibliografia zabytków*, pod red. M. Walickiego, Warszawa 1971.
- [21] Świechowski Z., *Architektura na Śląsku do połowy XIII wieku*, Warszawa 1955.
- [22] Świechowski Z., *Kościół cysterski w Kolbaczku*, [w:] *Sztuka Pomorza Zachodniego*, pod red. Z. Świechowskiego, Warszawa 1973.

### *Colouring and facture treatment in mediaeval architecture of Cistercian manasteries in Poland*

The subject of this paper is the analysis of colouring and facture treatment of mediaeval Cistercian manasteries in Poland. It was performed on the basis of the author's research carried out in the Cistercian coenobites of the Lubiąż filiation. In the remaining cases the starting point of the analysis were the author's observations and the publications and of other authors who had investigated Cistercian polychromies, often non-existent at present.

Despite the feeble state of preservation of the Cistercian architecture colour decoration, several general conclusions may be presented. The colouring of the outer elevations was planned first of all. At the end of the 12th and in the 13th century the Cistercian façades were one-coloured (gray) or two-coloured (gray and brown or red and white). In the red and white elevations the third hue (gray) appeared at the end of the 13th century in the form of architectonic polychromy. From the beginning of the 14th centu-

ry, with the use of the brick arrangement with overburned bricks, three-coloured elevations become common, but sometimes monochromatic plastered façades also appear. Further colours (turquoise, yellow) are used from the end of the 14th century, together with the introduction of glazed elevation bricks.

Interior elevations of Cistercian buildings (the most well preserved come from the 14th century) were designed in accordance with the principle of contrasting the flat and two-coloured, quite wall background with richly sculptured and multicoloured architectonic details. It may also be presumed that the colour design model of Cistercian architecture did not depend upon displaying that which today seems to us most attractive, i.e. the severity and nobleness of natural materials. If it was only possible, the stone and brick architecture was covered with coloured, not always precise, painting, and sometimes by an astonishing arrangement of hues.





# Architectus

## Dziedzictwo

Edmund Małachowicz

### *Faktura i kolorystyka w architekturze średniowiecznej na Śląsku*

W architekturze średniowiecznej, w większym stopniu niż w nowożytniej, kolor i faktura naturalnych materiałów, tj. kamienia, cegły i zaprawy, odgrywały istotną rolę dekoracyjną, co przedstawiono w niniejszym szkicowym zarysie.

W Polsce okres przedromański i cały niemal romański, tj. od X do 2. poł. XII w., to architektura kamienna o rozmaitej technice wznoszenia murów: z kamieni polnych zalewanych w szalunku, płytowych, z kamienia łamanego, kostkowych i ciosowych. Znane budowle wawelskie, głównie tetrakonchos NP Marii, wykazują surowe lico ścian zarówno wewnętrznych, jak i zewnętrznych z kamienia płytowego na zaprawie wapiennej lub wapienno-gipsowej, z *pustymi* spoinami, w których trudno się dopatrzeć śladów ich obróbki, tj. wypełniania czy zacierania.

Na Śląsku cenne informacje, choć niepełne i nie pozbawione wątpliwości, wniosły odkrycia relikwów murów z X i XI w. pod katedrą na Ostrowie Tumskim we Wrocławiu [3]. Dały one podstawy do wiarygodnych wniosków o fakturze i kolorystyce ścian tych budowli.

Istotnym odkryciem było odnalezienie fragmentu ściany południowej, budowli zidentyfikowanej jako katedra Bolesława Chrobrego z około 1000 r. Jest to fragment nadziemny ściany o grubości 1,10 m i wysokości 0,60 m, wzniesiony z łamanych płyt granitowych na zaprawie wapiennej, w starannym układzie z wypełnionymi spoinami, w całości pokryty gęstą pobiałą wapienną. Ściana ta spoczywa na szerszej ławie fundamentowej z głazów i kamienia łamanego spojonych gliną, sięgającej na głębokość ok. 0,60 m. Wskazywałoby to na białe elewacje tej budowli, jako *białokamiennej świątyni*, widocznej w rozległym krajobrazie otaczającym Ostrów z grodem wroc-

ławskim. Podobnie mogło też wyglądać wnętrze budowli, może nawet staranniej wygładzone, jak wskazują resztki fragmentów cienkich tynków, trudnych do zidentyfikowania.

Czy kolorystyka tych budowli była monochromatyczna, tj. w całości biała – nie wiadomo. Późniejsze przykłady z XII w. i występujące w tej okolicy glinki barwiące mogą sugerować zastosowanie czerwieni do dekoracji detali.

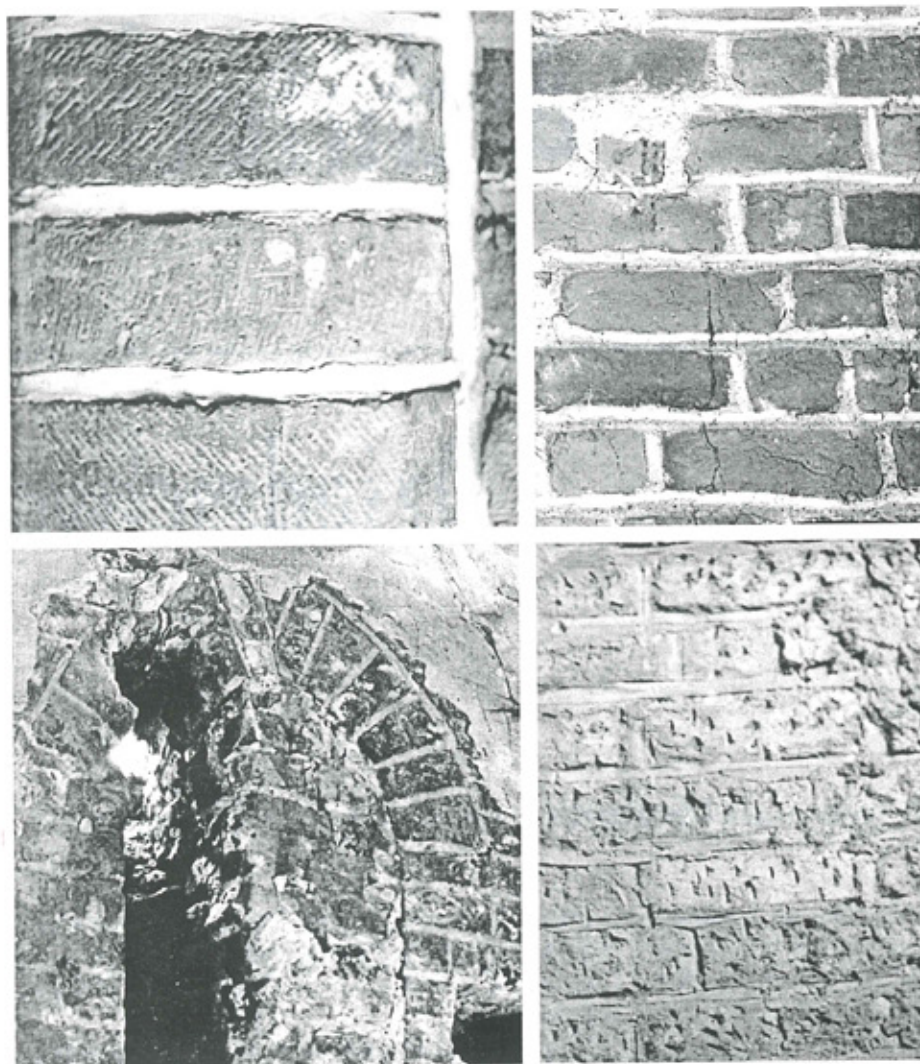
Wspomnianym *późniejszym przykładem* są relikty kolejnej katedry z połowy XII w., wzniesionej przez biskupa Waltera z Malonne, częściowo na fundamentach XI-wiecznej budowli (drugiej katedry) Kazimierza Odnowiciela.

Z nadziemnej części ścian tej budowli zachowały się liczne luźne ciosy z jasnokremowego wapienia o fakturze drobnogroszkowanej, z dłutowanymi pasmami obrzeży oraz detale architektoniczne z czerwonego piaskowca, tj. fryzy, głowice, płyty posadzki, znalezione w toku prac badawczych. Wskazuje to na wyraźną czerwono-białą (umownie) koncepcję kolorystyczną elewacji i zapewne wnętrza, w zestawieniu naturalnego koloru tych materiałów. Nie stwierdzono na razie istnienia prostych ciosów z czerwonego piaskowca, które mogłyby nasuwać przypuszczenie o *pasyjnym* układzie kolorystyki elewacji.

Na jednym z ciosów wapiennych z połowy XII w., wydobytych z wnętrza XIII-wiecznego muru fundamentowego, odkryto spory (około 0,40 m<sup>2</sup>) fragment tynku wapiennego grubości 4–6 mm, pokrytego malowidłem ściennym z tegoż okresu, niewątpliwie z wnętrza.

Omówione relikty i ślady faktury i kolorystyki budowli przedromańskich z X w. i ok. 1000 r. oraz romańskich z połowy XI i XII w. są zapewne współczesne lub (malowidła ścienne) niewiele późniejsze od datowania tych budowli,





Ryc. 1. Wrocław. Relikty dekoracji i korekty lica murów ceglanych: Katedra – szrafowane lico cegieł; kościół św. Klary – biało podkreślone spoiny; tzw. *Dom Panien Trzebnickich* – poprawki białych spoin łęku nadproża; kościół św. Bernarda – jednolicie zabarwione czerwonią lico ścian, nadziobane pod późniejsze tynki (fot. autora)

które istniały na tyle krótko, aby powstały na nich kolejne nawarstwienia.

Zestawienia kolorystyczne w bardziej intensywnej postaci występowały w architekturze ceglanej w XIII–XV w. Cegła w Polsce, a z pewnością na Śląsku, pojawiła się w 2. połowie XII w. [4]. Wcześniej była to płaska cegła płytowa typu bizantyjskiego, wywodząca się zapewne z warsztatów kijowskich. Najwięcej takich płyt grubości ok. 4 cm i różnych wielkości (15 × 25, 20 × 30), znaleziono dotychczas luzem na terenie Olbina i Ostrowa we Wrocławiu. Zachowały się także wątki ceglano-kamiennego muru romańskiego kościoła NP Marii na Piasku z 2. poł. XII w. i w sklepieniu pieca na Olbinie z tegoż okresu. Żadne ze znalezisk nie wykazuje zauważalnej obróbki spoin czy też wątku muru. Również i zachodniego typu cegła we fragmencie muru kaplicy 18-bocznej na zamku wrocławskim z ostatniej ćwierci XII w. nie zawiera tego rodzaju faktury, podobnie jak i w partiach fundamentowych kościoła–klasztoru w Lubiążu. Dopiero XIII-wieczne partie ścian i całe budowle zawierają wyraźne przykłady faktury i kolorystyki, z biegiem czasu rozwijanej i wzbogacanej.

Faktura licowa ówczesnej cegły, formowanej starannie i układanej na zaprawie z równymi i wąskimi spoinami, była często zdobiona siatką nacięć. Nacięcia te tworzyły rozmaite wzory od zwykłych ukośnych do kratowych, rombo-

wych i krzyżowych. Tak ozdobione cegły były stosowane w narożach, łękach, trzonach kolumn, zaokrągleniach i innych eksponowanych miejscach, w zestawieniu ze zwykłym licem płaskich ścian.

Dobrze wypalana i jednolita kolorystycznie taka cegła dawała estetyczny wygląd ścian. Czasami tylko szarozółtawe spoiny podkreślano jeszcze białym paskiem z mleka wapiennego. Liczne przykłady takiej faktury z XIII w. znajdujemy we Wrocławiu, m.in. w chórze katedry, dworze biskupim, kościołach św. Jakuba (Wincentego), św. Klary i najbardziej urozmaicone ich wzory w kościele św. Wojciecha [4].

W świetle dotychczasowych badań uważa się, że proces zdobienia lica cegieł odbywał się po ich wysuszeniu i przed wypaleniem, choć czasami robi wrażenie jakby nacięć po wypaleniu. Faktura ta może wywodzić się z tradycji dłutowanej powierzchni obróbki ciosów kamiennych.

Z czasem wzrost rozmiarów (głównie grubości) cegły i jej produkcja w większych piecach powodowały większą ilość jej deformacji kształtu i koloru. Skłoniło to do zabiegów ujednolicających kolor ścian za pomocą zabarwienia na czerwono; o charakterze laserunkowym, lecz nie kryjącym.

Część wypalanej cegły w postaci *zendrówki*, o fakturze zeszkłonej i lśniącej oraz ciemnym brązowoczarnym





Ryc. 2. Wrocław. Kościół św. Wincentego – fragmenty zachowanej faktury i kolorystyki ceglano-wątku ścian i filarów z pomalowaniem wklęsłych krawędzi. Stan z 1962 r. (fot. autora)

kolorze, znalazła zastosowanie w zdobieniu wątku murów.

Początkowo (XIII w.) wraz ze słabo wypalaną *kopciółką* cegła ta była używana do wypełnienia wnętrza muru, z czasem (XIV–XV w.) była układana w elewacjach zewnętrznych jako *główka*, tworząc dwubarwny wątek, lśniący w ukośnych promieniach słońca. Przykładem tego może być kościół NP Marii na Piasku we Wrocławiu. Podobny wątek we wnętrzach uzyskiwano sztucznie, poprzez barwienie całości na czerwono i malowanie główek na szaro. Nawet naturalne główki z zendrówki malowano dla ujednolicenia efektu, a w razie przebudów, zachowane partie ścian w wątku wendyjskim przemalowywano w ten sposób na wątek gotycki. Znakomitym tego przykładem jest wnętrze kościoła św. Jakuba (Wincentego) we Wrocławiu [2].

W obu wypadkach spoiny, oprócz obróbki murarskiej, w toku wznoszenia wykonywanej w kilku odmianach, mającej na celu optyczne ich zwężenie, podmalowywano białym paskiem z mleka wapiennego.

W niektórych budowlach (kościół cysterski w Rudach) spoiny zdobiono czarnymi i białymi paskami [6].

Wielokrotnie stwierdzano też zaniechanie malowania białych spoin, co dawało efekt jednolicie zabarwionej na czerwono powierzchni ścian, kontrastującej z jasnymi lub polichromowanymi detalami kamiennymi.

Zachowane we Wrocławiu relikty z końca XV w., jak kościół św. Bernarda i basteja bernardyńska, Arsenał, wskazują na późniejsze już stosowanie takiej kolorystyki w XV w.

We wszystkich omówionych sposobach faktury i obróbki kolorystycznej ścian, sklepienia i podłucza oraz nadproża były pokrywane tynkiem. Technika budowy sklepień i łęków, wznoszonych na krążynach, nie pozwalała na ich dokładny układ i spoinowanie, więc po zdjęciu krążyn wyrównywano pole sklepienia cienkim tynkiem. W odniesieniu do podłuczy jedynie krawędź na szerokość ok. pół cegły, wystająca poza krążyny była spoinowana i nie pokrywana tynkiem, przez co łączyła się z ceglany licem ścian.

Podobnie jak ciosowe, tak i ceglano licem pół sklepień nie występowało w architekturze w Polsce, a rzadkie stosunkowo występowanie ceglano licem podłuczy wewnątrz gurtów dotyczy głównie XIII w. Nieporozumieniem jest więc konserwacja kilku sklepień kaplic i pod chórem zachodnim, polegająca na odbiciu tynków i pomalowaniu ceglano licem na czerwono z białymi spoinami, wykonana w kolegiacie w Nysie.

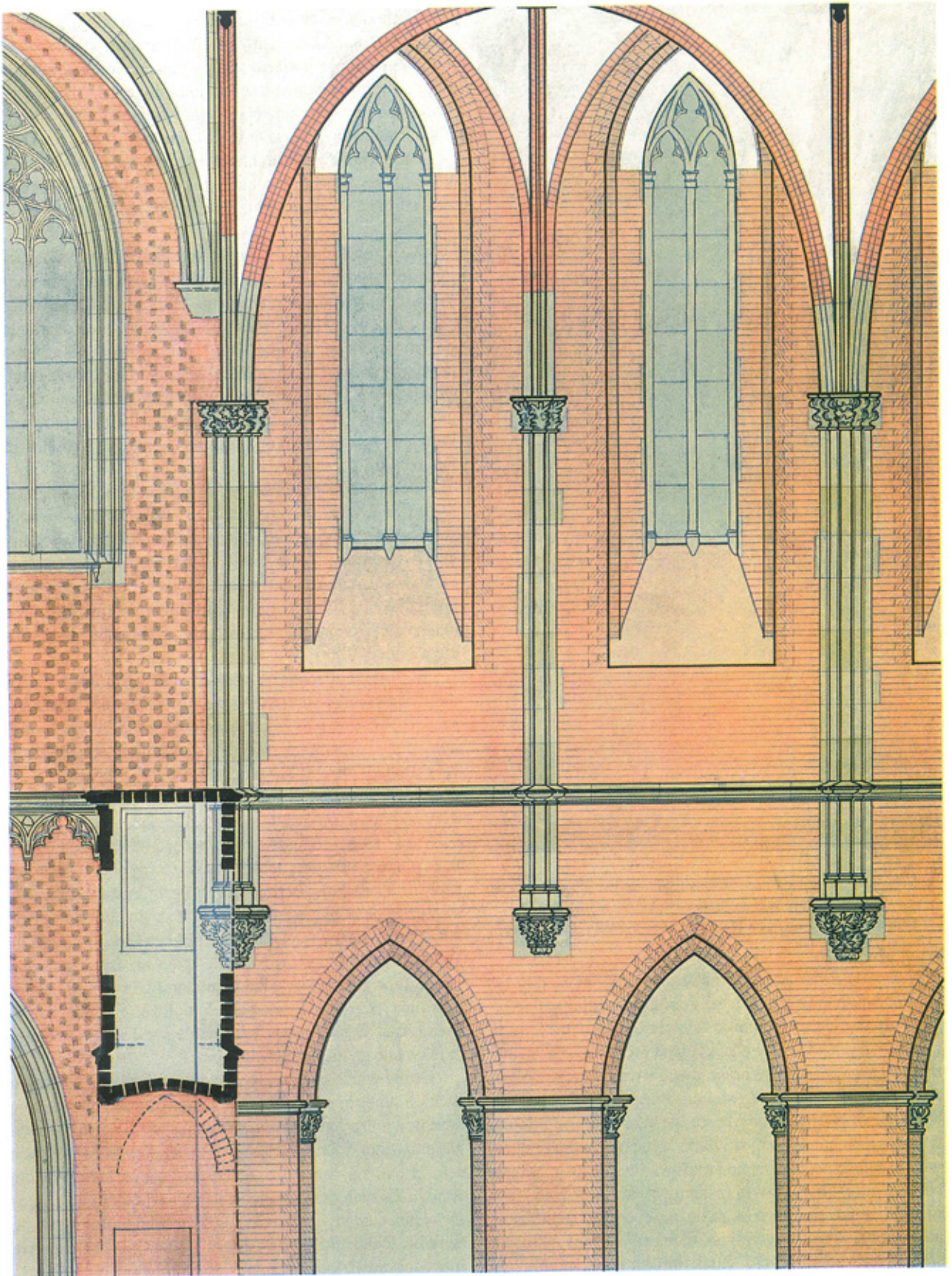
W świetle zbadanych przykładów w murarstwie średniowiecznym nie pozostawiano *pustych* spoin do późniejszej obróbki (tak powszechne w dzisiejszej praktyce) i wykonywano je równocześnie ze wznoszeniem. Tak bowiem wymagało dobre ówczesne rzemiosło, niezależnie od późniejszej koncepcji fakturalnej i kolorystycznej wykonywanej dopiero po zbudowaniu sklepień.

Tynki średniowieczne o grubości 3–6 mm, kładzione i nacierane żelazną pacą, nie były wyrównywane łata i tworzyły powierzchnię lekko sfalowaną z widoczną nieraz płaszczyną ceglano licem muru, zwłaszcza po długotrwałym zakurzeniu ścian. W XIII wieku pokrywano nimi, oprócz sklepień i podłuczy, tylko partie ścian przeznaczone pod malarstwo. Znane jest jednak i malarstwo ściennie, wykonywane tylko na warstwie pobiałej położonej na licu ceglano licem (poza Śląskiem, np. w kościele św. Jerzego w Gnieźnie) wcale go nie wyrównującym.

Grube warstwy pobiałej na ceglano licem ścian gotyckich wnętrz, uważane nieraz za prototyp lub odmianę średniowiecznych tynków, nasuwają pewne wątpliwości. Najprawdopodobniej powstawały one dopiero w procesie remontów, np. po pożarze i powtarzane kilkakrotnie w późniejszych czasach przetrwały w grubszej i *zamulającej* warstwie ceglano licem, sugerującej podobieństwo do tynków. Zbadanie faktury muru i spoin pod tą warstwą może tę sprawę każdorazowo wyjaśnić.

Tynki średniowieczne w początkowym okresie architektury ceglano licem ograniczono do sklepień i partii malarzskich, z czasem jednak w budowlach monumentalnych zaczęły pokrywać większe płaszczyny ścian wewnątrz. Na Śląsku, jak można sądzić, nastąpiło to na przełomie XIII–XIV lub początku XIV w. i trwało nawet do około połowy





Ryc. 3. Katedra wrocławska – kolorystyka fragmentu ścian nawy i chóru z rekonstrukcją poziomego gzymsu i lektorium (oprac. autora)



Ryc. 4. Lubiąż. Kościół klasztorny – fragment filara nawy po odpadnięciu tynków. Z prawej – resztki na biało malowanych ościeży okiennych na zewnętrznej elewacji chóru (fot. autora)



XVI w. już w architekturze renesansowej, zanim rozprószyły się nowożytny tynki wielowarstwowe.

W okresie rozwiniętego gotyku tynkami pokrywano płaszczyzny ścian i płaskie partie filarów, pozostawiając profilowane krawędzie i naroża, a nieraz także żebra w fakturze ceglanej. Bielone płaszczyzny (w coraz większym stopniu wypełniane doraźnie wprowadzonym malarstwem) kontrastowały z zabarwianymi na czerwono (z białymi spoinami lub bez nich) pionowymi i łukowymi profilami wyraźnie podkreślającymi i wzmacniającymi efekty architektoniczne gotyku.

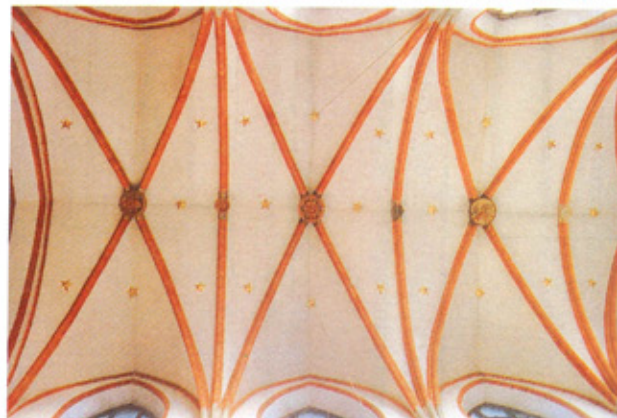
Zauważalne pogorszenie jakości (geometria wymiarów) cegły i techniki murarskiej, a być może i narastająca tendencja do rozwoju dekoracji malarskiej powodowała pokrywanie tynkiem całości ścian wraz z profilami i podkreślanie architektury za pomocą malarstwa, w sposób bogatszy niż w poprzedniej, ceglano-tynkowej wersji.

Płaszczyzny białych ścian, oprócz krawędzi filarów, ościeży i łuków, dzielono malarskimi spoinami (czerwonymi lub czerwono-czarnymi) na ciosy w prostym lub ozdobnym układzie (kościół i klasztor w Lubiążu), lamperie naśladujące tkaniny oraz dekoracje z antycznego jeszcze repertuaru.

Oprócz ścian niezwykle istotna była kolorystyka sklepień, tworzących jakby namiastkę sklepienia niebieskiego. Faktura żeber ceglanych, od spoinowych, poprzez zacieranie spoiny, aż do całkowicie otynkowanych (lecz bez użycia szablonu!) była uzupełniana kolorystyką: czerwoną z (różnego rodzaju) spoinami malowanymi odciwkami o przemiennych barwach (kościół św. Elżbiety we Wrocławiu) do szablonowych ornamentów na otynkowanej powierzchni żeber (kościół Bożego Ciała we Wrocławiu).

Elementy kamienne sklepień, tj. zworniki, wsporniki i same żebra w budowlach ceglanych najprawdopodobniej nigdy (tylko ewentualnie w przypadkach niedokończonej budowy) nie pozostawały w naturalnym kolorze kamienia, lecz były malowane stosownie do przyjętej koncepcji kolorystycznej żeber sklepiennych.

Podobnym zagadnieniem są poziome przekładki z ciosów, zazwyczaj piaskowcowych, w filarach wewnątrz kościo-



Ryc. 5. Wrocław. Resztki i ślady kolorystyki na filarach w kościele NP Marii na Piasku przed konserwacją. U dołu: widok na sklepienie chóru w kościele św. Wojciecha, po konserwacji i restauracji gwiazd (fot. autora)

łów gotyckich: kolegiaty w Nysie i kościoła św. Bernarda we Wrocławiu.

Z pewnością była to konstrukcja wzmacniająca filary murowane w *opus emplecton*, podobnie jak ściany, jednak jej walor estetyczny jest wątpliwy i sprzeczny z niewątpliwym wertykalizmem architektury gotyckiej.

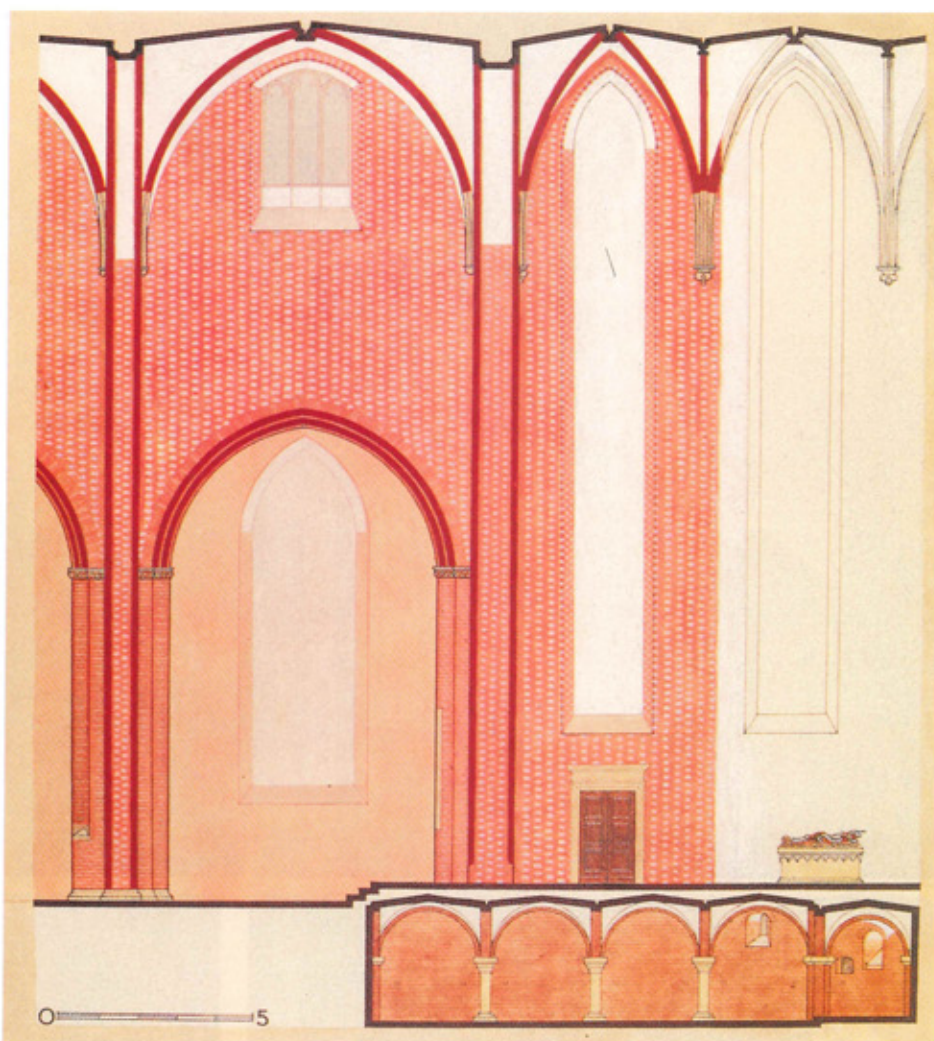




Ryc. 6. Wrocław. Kościół NMP Marii na Piasku – projekt rekonstrukcji pierwotnej polichromii architektonicznej wnętrza.  
Typowe przeszło (oprac. autora)



Ryc. 7. Wrocław. Kościół św. Wincentego – rekonstrukcja polichromii architektonicznej wnętrza z projektem odbudowy krypty romańskiej i usytuowaniem nagrobka Henryka II Pobożnego (oprac. autora)



Ryc. 8. Wrocław. Kościół Św. Krzyża – projekt rekonstrukcji pierwotnej polichromii architektonicznego wnętrza. Transept i typowe przęsła nawy i chóru (oprac. autora)







Ryc. 9. Wrocław. Kościół św. Marii Magdaleny – fragment wnętrza przed odbudową i konserwacją. Widok na część ścian i sklepień po konserwacji oraz fragment malarstwa na łuku tęczowym (fot. autora)



Szczególnie dotyczy to halowego wnętrza kolegiaty w Nysie, gdzie – niestety – zatarto ewentualne ślady dawnej kolorystyki przez wyszorowanie. Można jednak przypuszczać, że całość lica filarów mogła być zabarwiona czerwienią lub też pokryta tynkiem lub pobiałą z czerwono malowanymi krawędziami.

Przeciwnie jest w kościele wrocławskim, gdzie podobne pasy tworzą tylko profil cokołu i cztery warstwy sięgają do nasady łęków międzynawowych bazylikowego wnętrza. Najprawdopodobniej nie były one malowane na czerwono, tak jak całość ceglanych wątku ścian, a ślady farby można zauważyć tylko na niektórych krawędziach ciosów, na styku z cegłą [6].

Pola sklepienne, pobielane lub malowane na niebiesko, były zdobione gwiazdami z pozłacanej blachy miedzianej, zamocowanymi poprzez otwory służące pierwotnie dla lin mocujących do więźby robocze pomosty i krążyny pod budowę sklepień. Trudne do zatarcia otwory zasłaniany więc owymi gwiazdami. Gwiazd takich zachowało się wiele, lecz jedyny przykład niebieskiego tła ze złotymi gwiazdami zachował się na przykryciu (podniebieniu) drewnianych stali z XV w. w kościele św. Elżbiety – dziś ukryty pod XVIII-wieczną płyciną nowszego podniebienia. Jednym ze sposobów zdobnictwa pól sklepiennych były ornamenty roślinne otaczające główny zwornik, żebra i ewentualnie wsporniki. Dotyczy to okresu późnego gotyku z XV w. i przełomu następnego stulecia.

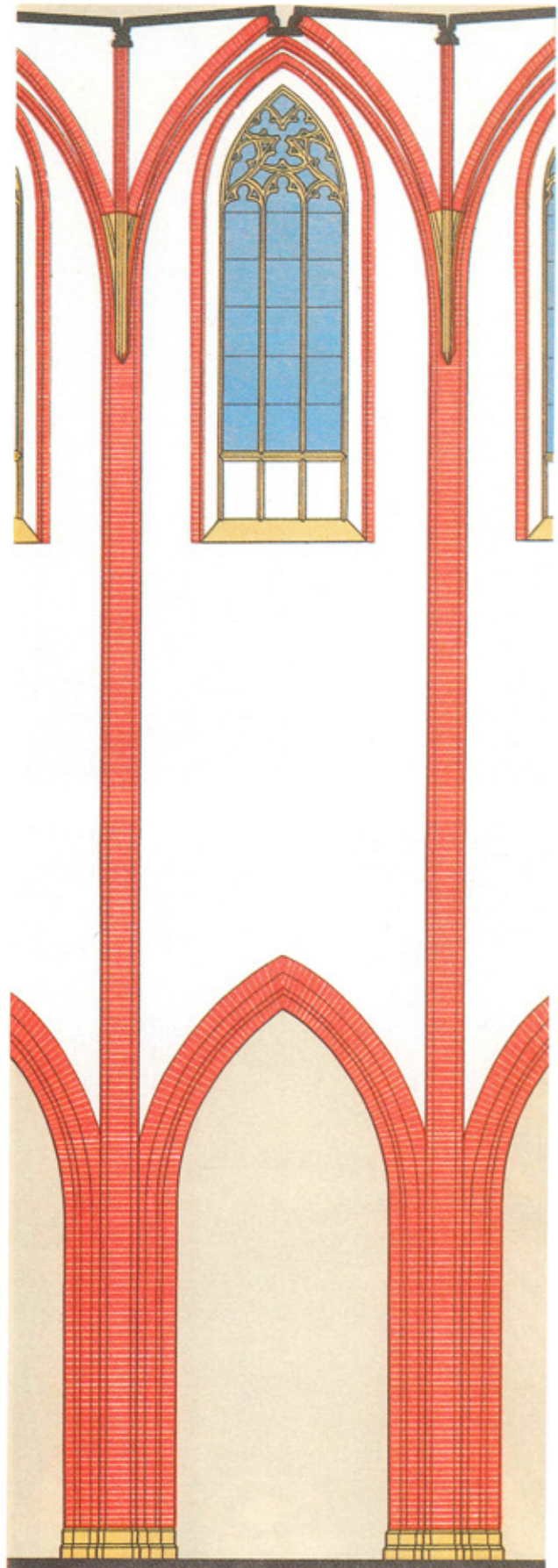
Elewacje monumentalnych budowli pozostawały w surowym wątku ceglany, ewentualnie ozdobionym zendrówką, a dodatki kolorystyczne koncentrowały się na ogół przy oknach i fryzie.

Okna otrzymywały otynkowane podłucze ze wspomnianymi już ceglany krawędziami lub jak w XV w. we Wrocławiu (kościół św. Bernarda) białą malowaną obrzeża okien wychodzące na ok. 1 cegłę poza krawędzie ościeży okiennej.

Na otynkowanym pasie fryzu pod gzymsem głównym, jeśli nie było dekoracji płaskorzeźbiarskiej lub kształtek ceramicznych, wykonywano dwu- lub trójbarwną dekorację geometrycznie malowaną, jak np. w kościołach Świętego Krzyża i św. Magdaleny we Wrocławiu. Tło fryzu lub pola ozdobionego kształtkami ceramicznymi było zazwyczaj białe, tynkowane lub tylko pobielane.

Elewacje pozostające przez pięć stuleci pod działaniem czynników atmosferycznych zachowały już bardzo mało śladów ich dawnej kolorystyki. Więcej śladów przetrwało na elewacjach gotyckich kamienic mieszczańskich (np. w Toruniu), gdzie ich ceglany lico, oprócz czystego i spinowanego, było zacierane i malowane na czerwono, szaro, czarno, żółto i w innych barwnikach mineralnych, a wnęki blend szczytu i fasady zawierały malowane (najczęściej czarno-białe) ornamenty.

Przedstawiony zarys rozwoju i przemian faktury i kolorystyki w architekturze średniowiecznej jest wywodem rozumowym, opartym na licznych materiałach badawczych z okresu powojennego, głównie z terenu Śląska na tle mniej lub bardziej fragmentarycznej wiedzy z obszarów i krajów sąsiednich. Obszerniej i szczegółowo zostały one już przedstawione we wcześniejszych pracach autora o tej tematyce z 1965 r. i w kilku innych opracowaniach [1].



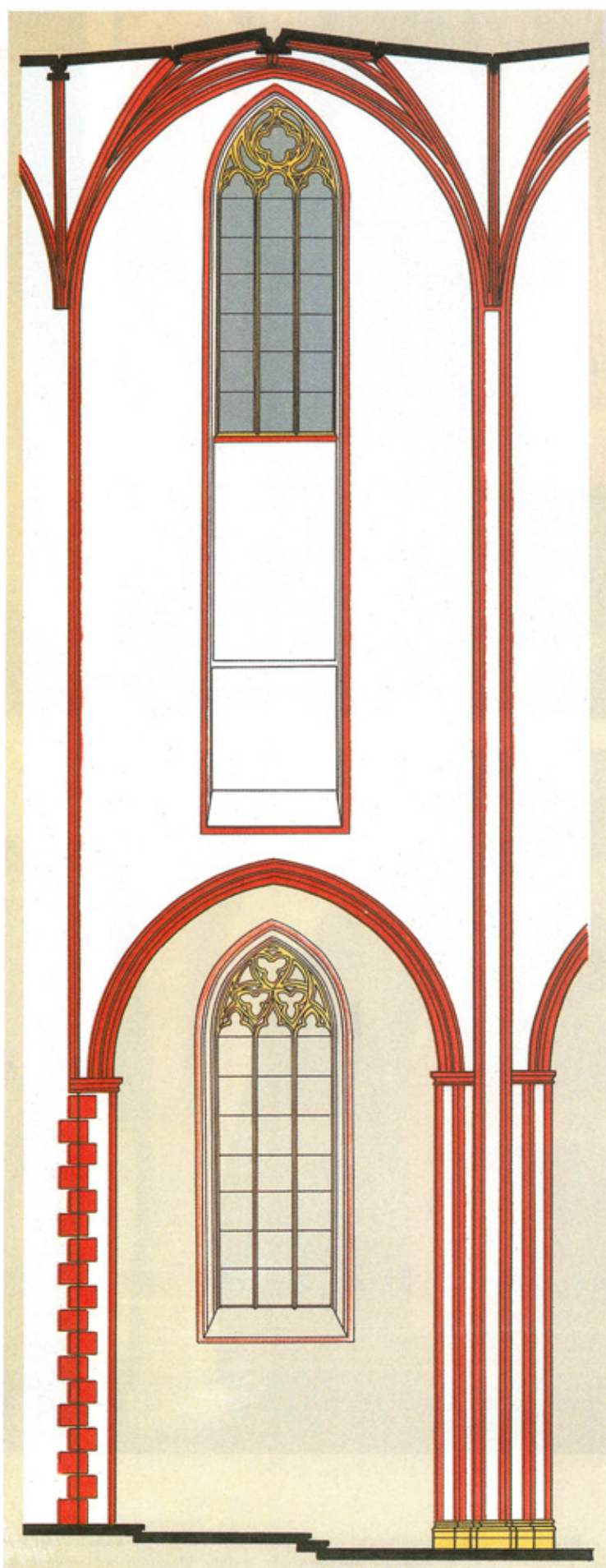
Ryc. 10. Wrocław. Kościół św. Marii Magdaleny – rekonstrukcja pierwotnej polichromii architektonicznej wnętrza. Przesło typowe (oprac. autora)





Ryc. 11. Wrocław. Kościół św. Elżbiety – widok i fragment sklepienia chóru po konserwacji zachowanej polichromii oraz fragment nowych cienkich tynków na filarze, w toku prac (fot. autora)





Ryc. 12. Brzeg. Kościół św. Mikołaja – rekonstrukcja drugiej warstwy (nowszej) polichromii architektonicznej wnętrza. Typowe przeszło (oprac. autora)

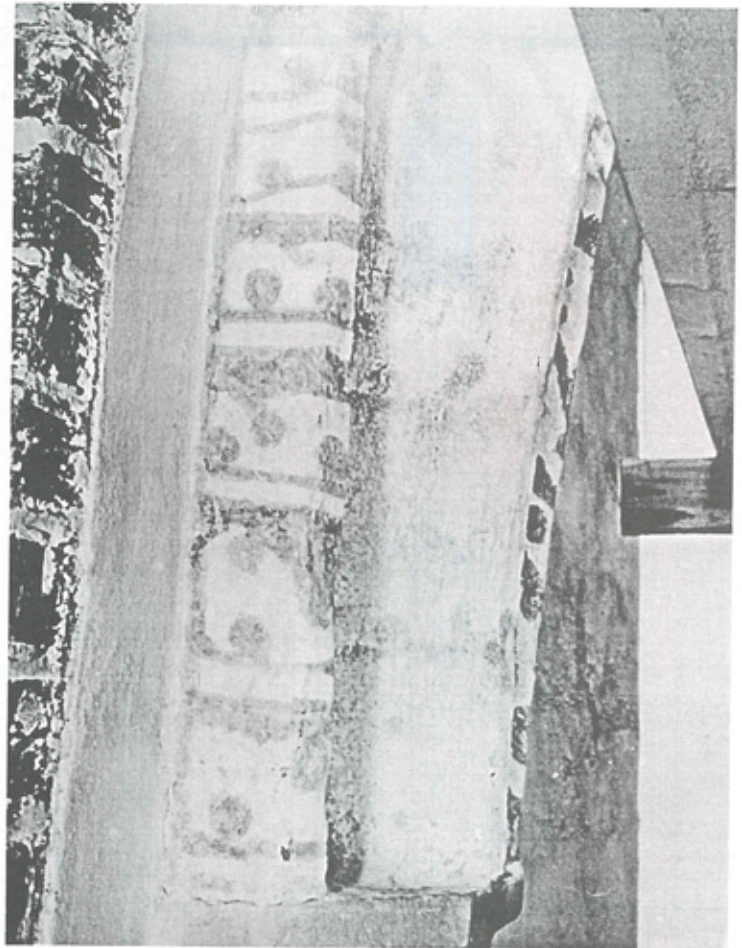




Ryc. 13. Wrocław. Fragmenty wnętrza średniowiecznych po konserwacji i odtworzeniu ich kolorystyki. U góry: kościół NP Marii na Piasku i Bożego Ciała; u dołu: klasztoru bernardyńskiego i kościół św. Wojciecha (fot. autora)

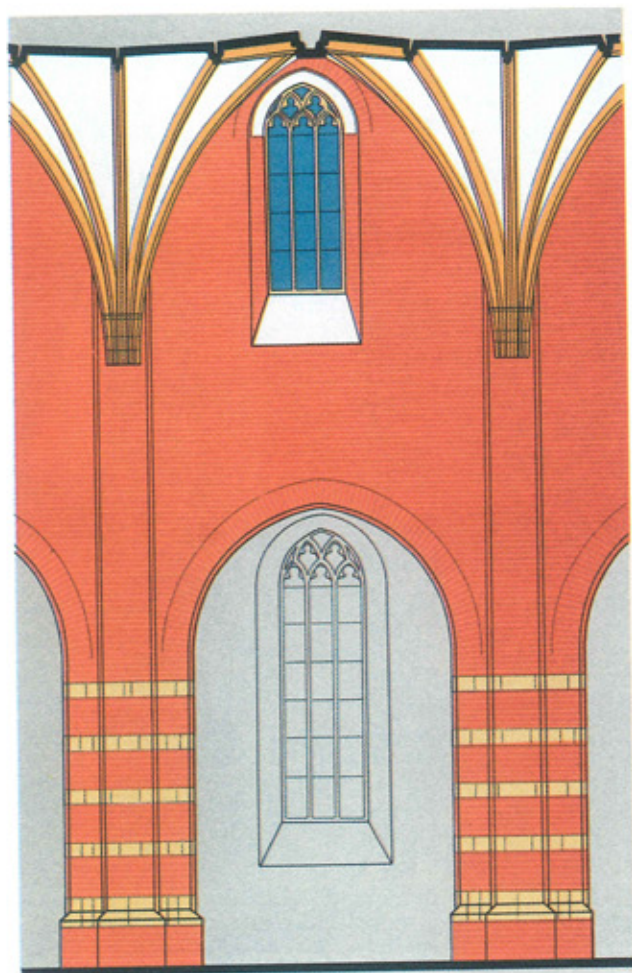


Ryc. 14. Wrocław. Kościół Bożego Ciała – fragment polichromii żeber odsłonięty w toku prac konserwatorskich (fot. autora)



Ryc. 15. Wrocław. Krużganek klasztoru bernardyńskiego. Resztki kolorystyki żebra sklepiennego w części południowo-wschodniej (fot. autora)





Ryc. 16. Wrocław. Kościół św. Bernarda – rekonstrukcja pierwotnej polichromii architektonicznej. Typowe przeszło (oprac. autora)



Ryc. 18. Wrocław. Kościół św. Elżbiety – fragment gotyckich stali z XV w. z przykryciem naśladowującym sklepienie, wykonanym z desek pomalowanych na niebiesko ze złożonymi gwiazdami. W toku konserwacji (fot. autora)



Ryc. 17. Wrocław. Katedra – fragment żebra (z lektorium?) z piaskowca pomalowanego na białą ze złożonymi profilami, na podkładzie żółtym (fot. autora)

Podobnie jak całość architektury, tak i jej kolorystyka oraz faktura są zjawiskami europejskimi wywodzącymi się

z doświadczeń i przenikania z sąsiednich środowisk artystycznych, dostosowanych do warunków i specyfiki lokalnej. Nie jest więc autonomicznym procesem ewolucyjnym.

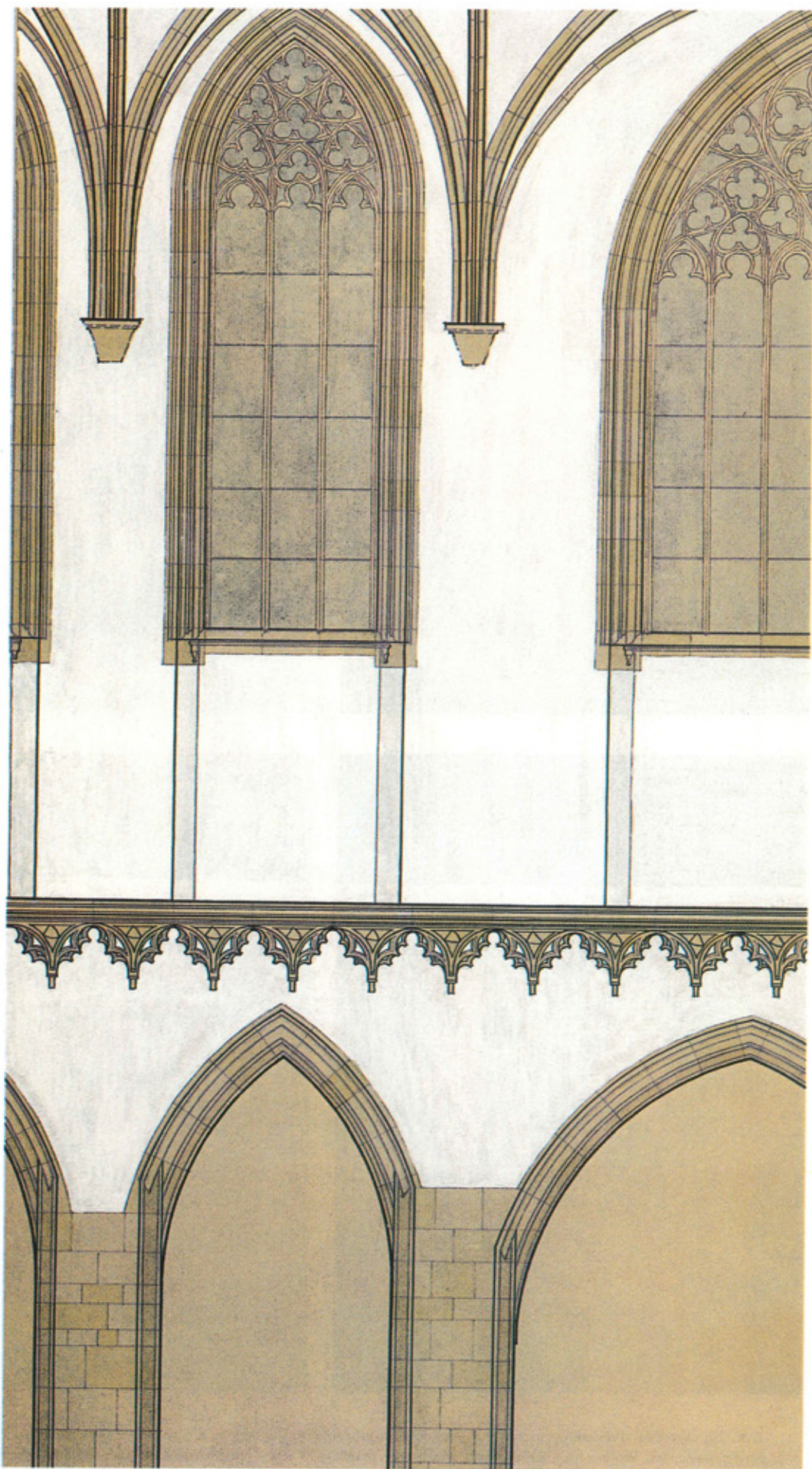
Przedstawionych obrazów faktury i kolorystyki budowli średniowiecznych nie należy widzieć statycznie, lecz w procesie trzech wieków istnienia i rozwoju architektury gotyckiej oraz dalszych pięciu wieków jej przebudów i deformacji, a także późniejszych restauracji.

Jakkolwiek fazy wczesnego, pełnego i późnego gotyku znajdują wyraźne odbicie w omówionych kolejnych koncepcjach kolorystyki architektury, to zapewne w ciągu trzech stuleci powstawały równoległe lub nakładające się one na siebie, jak to stwierdzono np. w kościołach św. Elżbiety i św. Wincentego (Jakuba) we Wrocławiu.

Tematem niniejszych wywodów jest jedynie budowlano-rzemieślnicze opracowanie faktury i kolorystyki stanowiące zakończenie wznoszenia budowli, często długotrwałej i przez dłuższy czas użytkowanej bez kolorystyki.

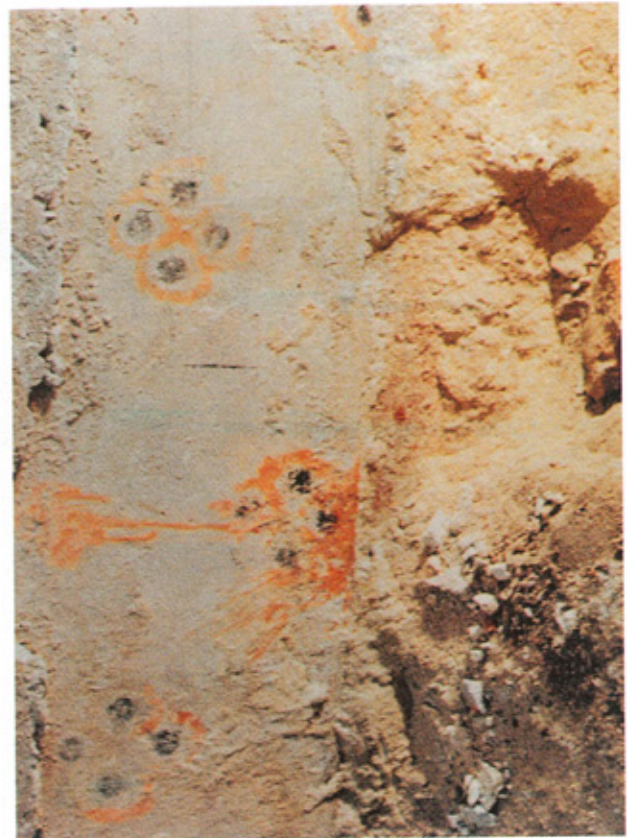
Dekoracje kolorystyczne malarskie, najczęściej wykonywane później, wykazują dużą różnorodność form, wzorów i kolorów o wyłącznie już artystycznym charakterze,





Ryc. 19. Wrocław.  
Katedra – rekonstrukcja drugiej kolorystyki nawy, bez barwnego oprac. gzymsu, sklepień i przezroczy (oprac. autora)





Ryc. 20. Wrocław. Fragmenty malarstwa ściennego na późniejszych tynkach: Z lewej: w kość. NP Marii, w chórze katedry; z prawej: kość. św. Wojciecha – kaplica pod wieżą oraz resztki (XIV w.) lamperii naśladowującej tkaninę, w transepcie (fot. autora)



nie dające się ująć w schematy, jak tu omówione i nie wchodzą w zakres rozważań.

Jak dotychczas w badaniach i pracach konserwatorskich często występuje niedocenywanie jednego z tych zagadnień i przecenianie drugiego. Jedni skupiają uwagę na malarstwie lekceważąc fakturę i *budowlane* opracowania architektoniczne, inni zaś przeceniają to drugie, zdzierając tynki i nawarstwienia do żywej cegły.

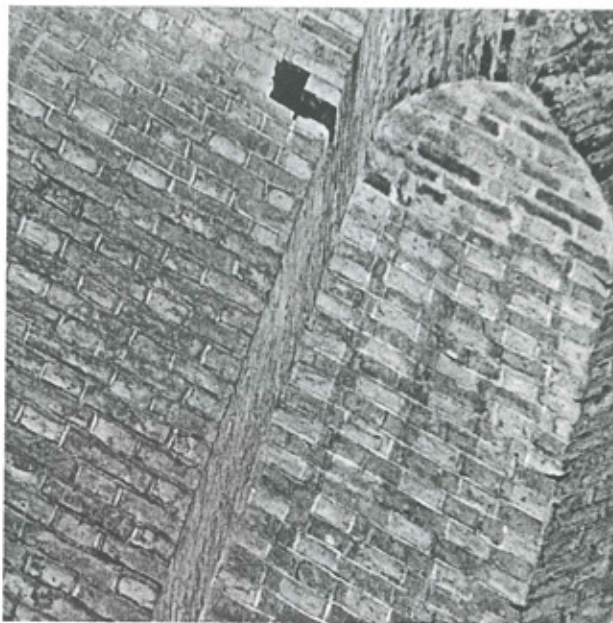
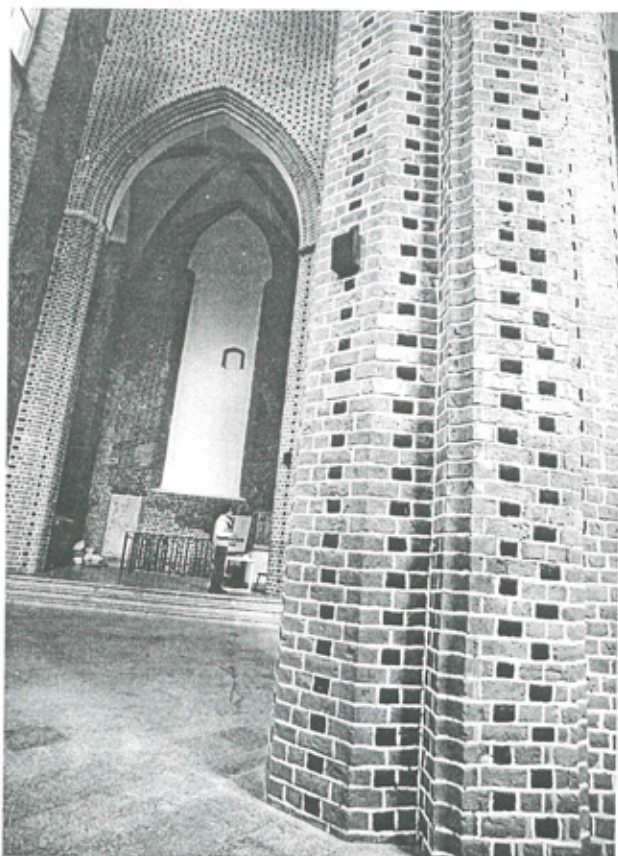
Nadal bowiem pokutują stereotypy o *mrocznym* i *surowym* średniowieczu. Aby należyście prowadzić badania w omawianej dziedzinie, trzeba mieć minimum wiedzy o przedmiocie badań i wiedzieć, co można odnaleźć pod warstwami nowożytnych pobiał i tynków.

Czasami należy wybrać jedną z kilku kolejnych warstw kolorystycznych, najcenniejszą i najbardziej odpowiednią dla aktualnego stanu budowli, ze względów historycznych, estetycznych i technicznych, a także możliwości wykonawczych. Przykładem takiego wyboru była kolorystyka wnętrza kościoła św. Elżbiety we Wrocławiu, gdzie realizowany już *projekt rekonstrukcji najstarszej kolorystyki* trzeba było powstrzymać i zmienić na inny, odtworzony według nieco młodszej warstwy, uzasadniony omówionymi względami. Innym przykładem, ofiarą stereotypowego podejścia nie powstrzymanego w porę, stało się wnętrze kościoła św. Wincentego we Wrocławiu, z pomalowanymi na czarno główkami wątku ceglanego, wbrew wcześniejszym badaniom i publikacjom.

W okresie średniowiecza nie stwierdzono na Śląsku *pastelowego* barwnego malowania tynków ścian. Niewątpliwie stosowano tylko kolory czyste i kontrastowe, tj. białe powierzchnie partii tynkowych i mocne kolory elementów dekoracyjnych, głównie czerwieni i żółtej ochry oraz wielobarwnych ornamentów. W tym świetle, pomalowanie na żółto tynków szczytu wschodniego wrocławskiego Ratusza, dokonane w toku ostatniej jego restauracji wydaje się nieporozumieniem, chociaż w tym obiekcie nie jedynym.

Zasób wiedzy dotyczącej kolorystyki w śląskiej architekturze średniowiecznej na kilkudziesięciu badanych przez autora obiektach śląskich i poznaniu wielu innych umożliwił ustalenie koncepcji konserwatorskiej i ich realizacji w kilkunastu monumentalnych budowlach, przedstawionych na ilustracjach.

Kilka opracowanych już projektów tego rodzaju, m.in. wnętrza kościoła Świętego Krzyża, oczekuje na realizację. Wspomniane projekty, opracowane na podstawie mniej lub bardziej kompletnych badań, bywają tylko formalnymi wstępnymi koncepcjami. Dopiero po wykonaniu dostępu do wszystkich miejsc wnętrza i w toku prac można je uzupełnić i skorygować do postaci w pełni wiarygodnej.



Ryc. 21. Wrocław. Kościół św. Wincentego – fragment wnętrza po restauracji i fragment wątku ścian chóru przed restauracją (fot. autora)

### Bibliografia

- [1] Małachowicz E., *Faktura i polichromia architektoniczna średniowiecznych wnętrz ceglanych na Śląsku*, [w:] „Kwartalnik Architektury i Urbanistyki” nr 2/1965, s. 207–229.
- [2] Małachowicz E., *Książęce rezydencje, fundacje i mauzolea w lewobrzeżnym Wrocławiu*, Wrocław 1994.
- [3] Małachowicz E., *Wczesnośredniowieczna architektura katedry wrocławskiej*, [w:] „Slavia Antiqua” t. XI, 1999, s. 55–68.
- [4] Małachowicz E., *Wczesnośredniowieczna architektura kościoła dominikanów we Wrocławiu*, [w:] „Kwartalnik Architektury i Urbanistyki” nr 1/1975.
- [6] Małachowicz E., *Wrocławski zamek książęcy i kolegiata św. Krzyża na Ostrowie*, Wrocław 1994.
- [6] Małachowicz E., *Wrocław – zespół pobernardyński*, Wrocław 1985.



### *Facture treatment and colouring of mediaeval architecture in Silesia*

Colour, from the earliest times, has supplemented architecture, however, only its remnants have been preserved up to the present times and constitute the subject of research and the basis of conservatory works.

In the Middle Ages apart from using the natural hues of materials, painting was applied to strengthen the colouring effect.

Relicts of such colouring have been discovered in Silesia, in Romanesque stone buildings and, most of all, in brick architecture from the Gothic period. During this period in the process of evolution, in the colouring of church interiors especially, four main

concepts may be distinguished:

1. Enhancement of wall faces with a red colour and emphasizing of the joints in white or white and black.
2. Composition of white plaster with the red of brick profiles.
3. Unification of wall faces by using red without emphasizing the joints.
4. Using red as an emphasis of profiles on wholly plastered and whitened walls.

Vaults and under-the-arc areas were always covered with plaster while vault ribs and architectonic details were polychromed.

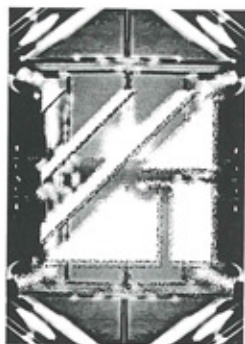
# ARCHITECTUS

NR 1(7)2000



ul. Brodzka 10a  
54-103 Wrocław





# Architectus

## Dziedzictwo

Marzanna Jagiello-Kołaczyk

### *Sgraffita geometryczne na Śląsku w dobie renesansu i manieryzmu<sup>1</sup>*

Śląsk, w granicach z XVI i XVII w.<sup>2</sup>, uznać należy za największe, po terenach czesko-morawskich, skupisko dekoracji sgraffitowych w Europie środkowowschodniej<sup>3</sup>. Do takiej oceny upoważnia niezwykła popularność występowania sgraffitów na tym terenie. W trakcie badań prowadzonych na Śląsku w latach 1991–1993, rozszerzonych o kwerendę źródłową [11] oraz różnego rodzaju opracowania [2], [4], [7], [14], [15], [20], potwierdzono występowanie dekoracji sgraffitowych na ponad 290 obiektach<sup>4</sup>.

Nie tylko jednak powszechność stosowania tego sposobu zdobienia ścian w okresie renesansu i manieryzmu

czyni ze Śląska miejsce wyjątkowe<sup>5</sup>. Nie mniej ważny wydaje się wkład, jaki wniesiono na tym terenie do rozwoju – na niespotykaną skalę – form dekoracji sgraffitowej o charakterze geometrycznym<sup>6</sup> (mających włoski rodowód), a także stworzenie nowej kompozycji, zwanej ramową<sup>7</sup>.

Dotarcie techniki sgraffita na tereny środkowej i środkowo-wschodniej Europy<sup>8</sup> zawdzięczamy budowniczym i artystom włoskim, którzy w 2. ćwierci XVI w., pokonując przełęcz Brenner, pojawili się w południowych Niemczech, Austrii i Szwajcarii, następnie tuż przed połową XVI w. w Czechach i na Morawach, a w końcu w latach 60. XVI stulecia dotarli na Śląsk.

<sup>1</sup> Artykuł stanowi część przygotowywanej przez autorkę pracy, poświęconej śląskim dekoracjom sgraffitowym. Do tej pory ukazało się ogólne wprowadzenie do tego zagadnienia [6].

<sup>2</sup> Obejmujących dzisiejszy Dolny Śląsk, Śląsk Opolski i część Ziemi Lubuskiej.

<sup>3</sup> Szerszy zasięg zyskały dekoracje sgraffitowe jedynie w swojej ojczyźnie – we Włoszech. Porównywalną ilość spotykamy na terenie Austrii, Szwajcarii i Niemiec. Jako skromniejsze zjawisko wystąpiły w Polsce, na Węgrzech, w Szwecji, we Francji, a nawet w Hiszpanii.

<sup>4</sup> Pierwszej inwentaryzacji sgraffitów z terenu Śląska dokonał w latach 80. XIX w. Hans Lutsch [11]. Potwierdził on występowanie dekoracji wykonanych w technice sgraffitowej na 180 obiektach. Kilka opisał (odnosi się to głównie do kompozycji figuralnych). W okresie powojennym parokrotnie dokonywano inwentaryzacji renesansowych i manierystycznych sgraffitów. Jadwiga Skibińska szacowała (w latach 60.) ich liczbę na około 100 [18]. Feliks Kanclerz (1963 r.), zajmując się jedynie zagadnieniem sgraffitów geometrycznych, podał liczbę 54 [7]. Szacunki wynikłe z powojennych badań inwentaryzacyjnych zostały rozszerzone przez Rudkowskiego [15], dzięki danym zaczerpniętym z opracowań (głównie przedwojennych, niemieckich). To zsumowanie dało liczbę 230 obiektów, na których odnaleziono choćby ślad dekoracji sgraffitowych.

<sup>5</sup> Günther Grundmann pisze wręcz, że ...sgraffita stanowiły kanoniczny znak rozpoznawczy architektury renesansowej na Śląsku [4, s.120].

<sup>6</sup> Do tej pory sgraffitami geometrycznymi, jako osobnym zagadnieniem, zajął się jedynie Kanclerz, który w 1962 r. wygłosił na ten temat referat *Sgraffito geometryczne w Polsce* [6]. Zostało opublikowane tylko streszczenie tego artykułu. Potwierdził on występowanie sgraffitów geometrycznych na 92 obiektach, z czego 32 pochodziły z woj. wrocławskiego i 22 z opolskiego. W grupie tej znalazły się także takie formy jak *fakturalne zróżnicowanie lica zaprawy jednowarstwowej* oraz *linearne nacięcia w układzie geometrycznym w zaprawie jednowarstwowej*. Formy te – jako nie w pełni zgodne z definicją dekoracji sgraffitowych – zostały w niniejszej pracy pominięte.

<sup>7</sup> Zagadnienie sgraffitowych dekoracji ramowych zostało zaprezentowane przez Ewę Różycką-Rozpędowską, w jej pracy poświęconej zamkom w Świnach i Starej Kraśnicy [14].

<sup>8</sup> W XVI w. dekoracje sgraffitowe pojawiły się w wielu krajach europejskich, od Hiszpani po Szwecję. Szczególny ich rozwój zaznaczył między Dunajem a Wisłą. Najstarsze sgraffita z tych terenów powstały na terenie Czech. Uważa się za nie: dekorację w Sali Władysławowskiej z 1546 r. i sgraffita z domu nr 90 w Sławonicach, wykonane w 1547 r. [5].



## Sgraffita na Śląsku

Zdecydowana większość dekoracji sgraffitowych na Śląsku została wykonana w okresie między 1570 a 1618 r., czyli do początków wojny 30-letniej.

Za najstarszy przykład użycia techniki sgraffitowej na tym terenie uważa się dekorację sklepienia kościoła parafialnego w Gryfowie<sup>9</sup>, wykonaną w 1551 r. Obiektem natomiast, który – jak się uważa – *wypromował* zwyczaj pokrywania dekoracją sgraffitową całych elewacji budynku był zamek w Pruszkowie (po 1563 r.). W obu wypadkach wykonawcami sgraffittów byli Włosi.

Za najmłodsze należy uznać sgraffita, którymi ozdobiono wieżę kościoła pw. św.św. Piotra i Pawła w Legnicy, wykonane w 1650 r. oraz, pochodzące z kościoła parafialnego w Chrzęszczycach na Opolszczyźnie, datowane przez Hansa Lutscha na 1692 r. [11, t. IV, s. 222].

Okres, w którym powstawały sgraffita na Śląsku był czasem niekorzystnym dla gospodarczego rozwoju tego regionu. Stanowiło to podstawową przyczynę, dla której poziom artystyczny dekoracji sgraffitowych był słabszy. Ilustruje to dobitnie zestawienie liczby sgraffitowych kompozycji figuralnych. Na terenie Czech i Moraw odnotowano ich (są to najczęściej sgraffita dobrze zachowane i podane konserwacji) ponad 80, na terenie Śląska natomiast około 20 (włączając w to częściowo zachowane oraz znane jedynie z przekazów). Większość czeskich sgraffittów figuralnych jest sygnowana (w znakomitej większości przez artystów włoskich). Rozpoznano natomiast zaledwie dwóch autorów sgraffittów śląskich<sup>10</sup>.

<sup>9</sup> Dekoracja ta ma charakter nietypowy, ponieważ została zastosowana we wnętrzu.

<sup>10</sup> O jednym z nich wiemy ze złożonego na własnym dziele podpisu. Na legnickiej kamienicy zwanej *Domem Scholza* znajduje

Tym, co niewątpliwie wyróżniało śląskie dekoracje na tle innych, powstałych w tym czasie w Europie, była ich powszechność<sup>11</sup>. Techniki sgraffitowej używano wznosząc nowe budynki. Pokrywano nimi także budowle gotyckie. Do najbardziej spektakularnych tego typu działań należało niewątpliwie ozdobienie, imitacją boniowania o szlifie diamentowym, kościoła pw. św. Marii Magdaleny we Wrocławiu oraz zachodniej elewacji katedry [2]. Spośród innych kościołów gotyckich, pokrytych sgraffitami, wymienić można obiekty z Łukowic Brzeskich, Prus, Małujowic, Lutyni i Lasocic.

Najpopularniejszą i najliczniej reprezentowaną grupę stanowiły na Śląsku sgraffita geometryczne. Przybierały one formę bardzo rozmaicie ukształtowanych boni oraz plecionek; miały rodowód włoski i stanowiły rozwinięcie rozwiązań zapożyczonych z Włoch, Czech i Moraw. Jako odrębne zagadnienie należy potraktować sgraffita oparte na kompozycji ramowej. Kompozycja ramowa – w świetle dotychczasowych badań – stanowi oryginalny wkład wniesiony przez Śląsk do sgraffitowego wzornictwa.

się, wykonane w sgrafficie, przedstawienie dwóch mężczyzn trzymających wiaderka i pędzel; obok nich umieszczono napis *Giovanni fecit*. Na sklepieniu kościoła parafialnego pw. św. Jadwigi w Gryfowie, ozdobionego sgraffitami, znajduje się inskrypcja informująca m.in. o tym, że: *W 1551 roku po narodzeniu Chrystusa zbudowali to sklepienie mistrz Dominik Dipar Włoch oraz tutejszy mieszkaniec i mistrz Jan Dalbor* [16].

<sup>11</sup> O popularności techniki sgraffitowej na Śląsku świadczy m.in. stosowanie jej do zdobienia ścian bardzo rozmaitych obiektów, pośród których znajdowały się kamienice, ratusze, pałace, dwory, kościoły i budynki przykościelne, szkoły, wieże mieszkalne, zameczki myśliwskie, mury obronne, mury przykościelnych cmentarzy, bramy, budynki gospodarcze, cechowe, stajnie, a nawet stodoły.

## Sgraffita o formach rustykalnych

Wzory dekoracji sgraffitowych miały ścisły związek z rozwojem ornamentyki florenckiej. W XIV w. czerpano je z ornamentu związanego z architekturą<sup>12</sup>, w XV w. inspirację stanowiły motywy rzeźbiarskie; począwszy od XVI stulecia głównych wzorów dostarczało malarstwo [21, s. 27].

Chętnie imitowano techniką sgraffita architekturę ciosową. W pierwszym bowiem trzydziestolecu XV w. wykształciła się we Włoszech maniera wprowadzania rustyki

do porządków klasycznych. Rustyka<sup>13</sup>, której powstanie ma rodowód antyczny, była używana jako element kolumn, pilastrów i belkowania dla nadania im mocnego, ekspresyjnego charakteru. Nowością stało się wprowadzenie rustyki jako elementu ściany<sup>14</sup>.

Pierwsze przykłady użycia form rustykalnych w dekoracjach sgraffitowych, pokrywających elewacje włoskich pałaców, pochodzą z Florencji i są datowane na drugą po-

<sup>12</sup> Z form architektonicznych (detal i kompozycja) korzystano w XV-wiecznych Włoszech także w meblarstwie. Wśród projektantów mebli znajdowało się wielu sławnych artystów. Istnieją przesłanki, że zarówno intarsja, jak i modna we Florencji kolorowa mozaika (*pietra dura*), którą wykładano powierzchnie stołów i kabinetów, stanowiły inspirację dla dekoracji sgraffitowych. Najstojniejszymi wykonawcami intarsji (motywy figuralne, groteski, arabski, instrumenty muzyczne, weduty i martwe natury) byli Baccio d'Agnolo, Giovanni da Verona, Benedetto da Maiano.

<sup>13</sup> *Słownik terminologiczny sztuk pięknych* podaje następującą definicję rustyki: dekoracyjne opracowanie faktury ściany za pomocą obróbki lica poszczególnych ciosów na wzór naturalnego łomu kamiennego lub w podobny sposób. Czołowa płaszczyzna była najczęściej ujęta w gładkie obramienie: – płaskie, zwane szlakiem brzeżnym lub sfazowane. Zależenie od użytych narzędzi różni się rustyki: –

grubo-wyrównaną (oskard, grot), – żłobkowaną (równoległe lub krzyżowe), – gradzinową (zębaki, gradziny), – prążkowaną prosto, falisto, kręto (karbowniki, gradziny), – groszkowaną (groszkowniki młotkowe, karbowniki). Rustyką nazywa się niekiedy naśladownictwo jej efektów w tynku (boniowanie) lub samo boniowanie.

<sup>14</sup> Jeszcze w dziełach Brunelleschiego (m.in. Palazzo Pitti) są widoczne ciosy łupane, dające wrażenie obronności. U Michelozza w pałacu Medici-Riccardi, w jego górnej części pojawiają się ciosy gładzone, z wyraźnie zaznaczoną spoiną. Później wzniesione pałace mają ciosy starannie obrobione, z gładko sfazowanymi brzegami, tworzącymi ramę dla środkowego pola zwanego lustrem. Samo lustro opracowywano nadając mu początkowo przekrój półkolisty, trójkątny lub płaski. W końcu XV w. gładką płaszczyznę lustra zastapiono formami pryzmatycznymi, piramidalnymi oraz przypominającymi szlify diamentowe.



lowę XIV w.<sup>15</sup> Pokrywają one jednolicie elewacje budynków o późnogotyckiej architekturze, których mury wzniesiono z cegły lub nieregularnych bloków kamieni<sup>16</sup>. Towarzyszą im skromne fryzy geometryczne i roślinne, biegnące pod ciągłymi gzymasami parapetowymi oraz gzymsem wieńczącym. Bonie rustykalne imitują kamienną okładzinę o płaskiej i gładzonej formie, z tą różnicą, że sgraffitowe *ciosy* są koloru grafitowego (niemal czarnego)<sup>17</sup>. Spoiny zaznaczono natomiast na biało<sup>18</sup> (ryc. 1). Takie zestawienie kolorystyczne i taką formę boni należy uznać za regułę dla okresu kształtowania się rustykalnej dekoracji sgraffitowej.

Można zatem sformułować tezę, że wprowadzenie dekoracji sgraffitowej do pokrycia elewacji budynków traktowano we Włoszech nie tylko jako tańszy ekwiwalent ciosów kamiennych, ale także, a może przede wszystkim, jako możliwość uzyskania – odmiennego niż ten, który dawał kamień<sup>19</sup> – efektu kolorystycznego, a co za tym idzie plastycznego<sup>20</sup>.

Od połowy XV wieku zaczęto, w coraz bardziej urozmaicony sposób, pokrywać sgraffitami ściany budynków, zarówno zewnętrzne, jak i od strony krużganków<sup>21</sup>. Od początków XV w. we florenckich pałacach, wprowadzać zaczęto, wykonane w technice sgraffita, obramienia okienne<sup>22</sup>. Coraz bogatsze formy przybierały fryzy wypełnione stylizowanymi motywami roślinnymi, puttami, girlandami.

Do końca XV wieku, w dekoracjach sgraffitowych pokrywających ściany zewnętrzne pałaców i kamienic włoskich, dominowały elementy architektoniczne (przede wszystkim płasko traktowane imitacje kamiennych boni), współtworzące kompozycję elewacji. Towarzyszyły im, inspirowane płaskorzeźbą i meblarską intarsją, fryzy.

<sup>15</sup> Należą do nich m.in. florenckie Casa Davanzati (3. ćw. XIV w.), Palazzo Giandonati (4. ćw. XIV w., Palazzo della Luna (ok. 1400 r.).

<sup>16</sup> W kamieniu wykonywano opaski okienne, gzymсы i portale.

<sup>17</sup> Do barwienia tynków na kolor grafitowy używano we Włoszech węgla drzewnego, popiołu ze spalonej słomy; rzadziej manganu, czarnego oksydu i tzw. ziemi umbryjskiej [20, s.20]

<sup>18</sup> Płaszczyna grafitowych ciosów jest cofnięta w stosunku do spoin.

<sup>19</sup> Zewnętrzną okładzinę kamienną wykonywano głównie z szarobieżowego piaskowca.

<sup>20</sup> O tym, że użycie techniki sgraffitowej nie musiało być poddyktowane względami ekonomicznymi świadczy fakt, że pojawia się ona na elewacjach pałaców, których właścicielami byli na ogół ludzie zamożni.

<sup>21</sup> Zdarzało się, jak w Palazzo Medici-Riccardi, że zewnętrzną elewację oblicowywano kamienną rustyką, ściany dziedzińca natomiast pokrywano sgraffitami (ok. 1452 r.).

<sup>22</sup> Jednym z pierwszych był florencki Palazzo Gerini [21, il. 19]. W Palazzo Lapi (1452 r.) obramienie okna skonstruowano z dwóch pilastrów podtrzymujących trójkątny naczółek [21, il. 30, 31]



Ryc. 1. Bonie sgraffitowe typowe dla architektury włoskiej, Florencja, Palazzo Medici-Riccardi, od strony dziedzińca

Przełom wieków XV i XVI stanowi cezurę w roli, jaką spełniało sgraffito. Skończyło się podporządkowanie jego kompozycji podziałom architektonicznym. Nową inspiracją dla sgraffitowego wzornictwa we Włoszech stało się malarstwo. Formę dekoracji zdominowały przedstawienia figuralne, którym towarzyszyły stylizowane motywy roślinne. Bywało, że wpisywano się w kompozycję elewacji budynku, wyznaczoną elementami architektonicznymi. Najczęściej jednak ignorowano istniejący układ, wykorzystując bardzo swobodnie powierzchnię ściany i wprowadzając nowe podziały. Autorem pierwszych wzorów do, inspirowanych malarstwem, dekoracji sgraffitowych był Andrea Feltrini<sup>23</sup>.

W połowie XVI wieku dekoracjom sgraffitowym zaczęły towarzyszyć polichromie, ujmowane w tonda i owale. Mistrzem tego rodzaju form był Bernardino Poccetti.

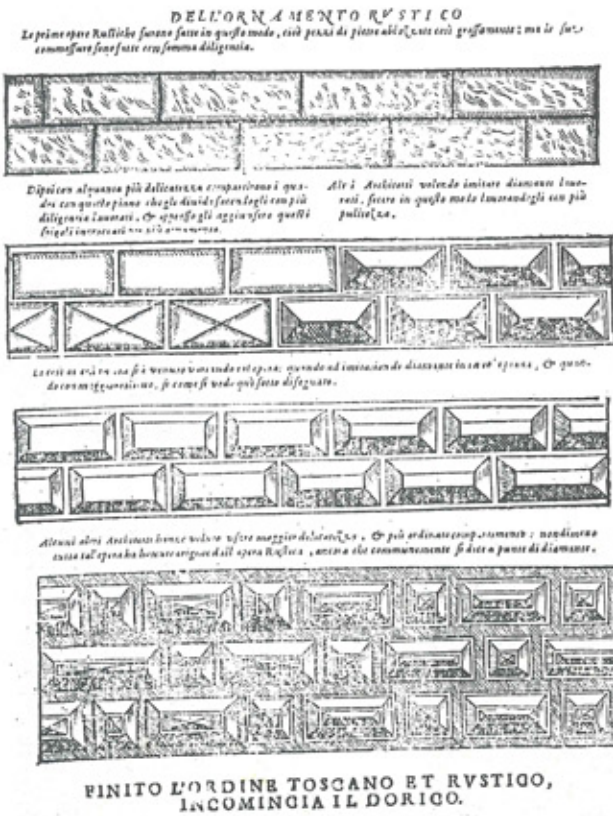
<sup>23</sup> Jedną z pierwszych realizacji projektów Feltriniego była dekoracja florenckiego Palazzo Sertini, wykonana w latach 1515–1520.

### Śląskie motywy rustykalne

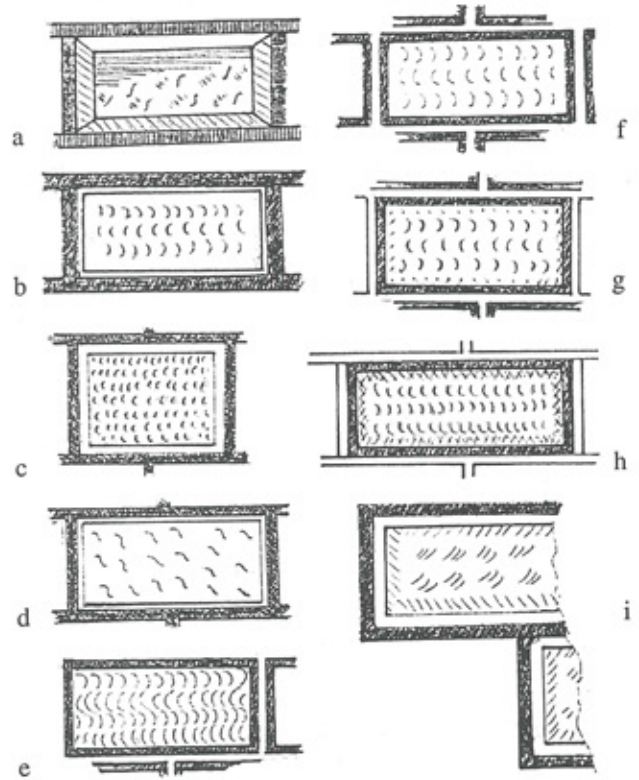
Na terenie Śląska, inaczej niż we Włoszech, nie wykonywano w okresie renesansu ścian o licach ceglanych (te kojarzono z gotykiem). Bardzo rzadko stosowano okładziny kamienne (a jeżeli już, to jako rzeźbiarsko opracowany

i malowany detal, np. na zamku w Brzegu). Wiemy też o zaledwie jednokrotnym zastosowaniu ceramiki do pokrycia elewacji budynku (kamiennica na brzeskim Rynku). Najpopularniejszym sposobem na wykończenie elewacji budynku





Ryc. 2. Propozycje rozwiązań boni według wzornika Serlia



Ryc. 3. Przykłady wzorów boni naturalnych występujących na Śląsku: a) Pruszków (zamek), b), c) Oleśnica (zamek), d) Gałów (kościół), e) Rudnica (dwór), f) Wilkanów (pałac), g) Gorzanów (pałac), h) Wojbórz (dwór), i) Ostroszowice (dwór), j) Grębocice (dwór)

i zarazem najekonomiczniejszą koniecznością stały się tynki<sup>24</sup>; dekoracje sgraffitowe w nich wykonywane zaś najtańszą metodą na uzyskanie walorów o znaczeniu estetycznym<sup>25</sup>.

Oddając sprawiedliwość faktom, zaznaczyć trzeba, że nie wszystkie budynki wznoszone w tym czasie na terenie Śląska pokrywano sgraffitami. Wiadomo bowiem, że elewacje pewnej grupy obiektów po prostu pomalowano<sup>26</sup>. Należą do nich niewątpliwie: dwór w Białobrzeziu (zwanym *Rothschloss*, o ścianach w kolorze ceglastej czerwieni) oraz dwory w Radzikowie i Słupicach<sup>27</sup>.

Kluczowym wydarzeniem dla rozwoju form geometrycznych było niewątpliwie pojawienie się na Śląsku, wydanego

w Wenecji w 1537 r., traktatu Sebastiana Serlia<sup>28</sup>. Wiadomo, że jeden z jego egzemplarzy<sup>29</sup> został przywieziony z Włoch przez właściciela zamku w Świnach, Johana Sigismunda Schweinischena<sup>30</sup> [14, s. 25]. Traktat ten był pierwszym praktycznym wzornikiem architektury europejskiej i jak napisał Peter Murray: *Same te księgi pokazują dość wyraźnie, jak szlachetnie urodzeni pragnący budować mogli, konsultując się z budowniczym przy egzemplarzu traktatu Serlia, odgrywać rolę swego własnego architekta* [13, s. 197].

W księdze IV tego traktatu, na karcie pt. *Finito l'ordine toscano et rustico, incomincia il dorico*, znajdujemy przykłady rozwiązań boni kamiennych (ryc. 2), począwszy od niemal naturalnych, z grubsza obrobionych (typ I), przez bonie gładzone (typ II), do przyrządzonej (naśladujące kształt diamentu), (typ III). Te ostatnie zaprezentowane zostały w odmianach *kalenicowej*, ze ściętą *kalenicą* i piramidalnej oraz dwoma redakcjami boni spiętrzonych (typ IV)<sup>31</sup>. Stały się one nie-

<sup>24</sup> Większość obiektów architektonicznych wzniesionych w tym okresie powstała z najtańszego budulca, łamanego kamienia, czasem połączonego z cegłą.

<sup>25</sup> Elewacje budynków, zwłaszcza siedzib mieszczańskich, nabrały w tym czasie szczególnego znaczenia, stały się wizytówkami ich mieszkańców, stąd szczegółowe programy ikonograficzne dla sgraffitowych dekoracji o charakterze figuralnym. Por. *Dom Scholza* w Legnicy [16].

<sup>26</sup> Z badań i analiz wynika, że istnieje spora grupa obiektów, na których nie zachowały się oryginalne, XVI czy też XVII-wieczne tynki. Trudno zatem jednoznacznie ocenić jak wiele było budynków, które nie zostały pokryte dekoracją sgraffitową.

<sup>27</sup> Nie zachowała się kolorystyka elewacji tych dworów. Do tego, że były one pomalowane, skłania sposób rozwiązania detalu architektonicznego, a mianowicie narożników i obramień okiennych, które wycięto z chropowatej powierzchni otynkowanej ściany, a która dla kontrastu z detalem musiała zostać pomalowana.

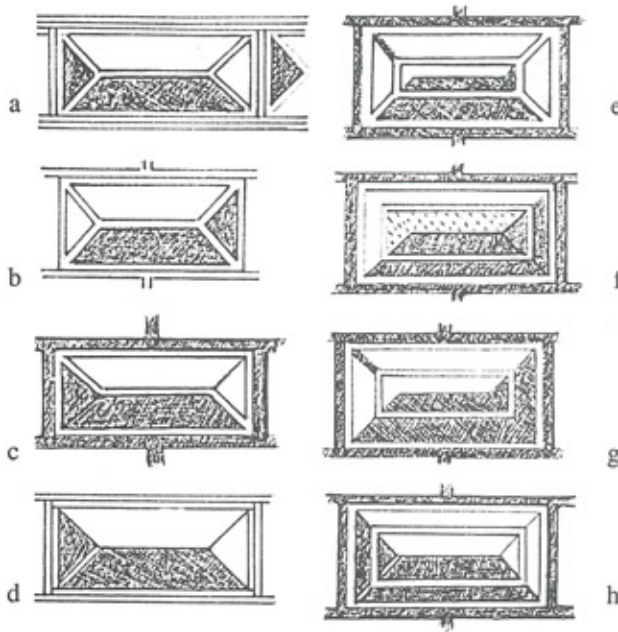
<sup>28</sup> W roku tym wydano IV, najbardziej interesującą nas księgę. Traktat od razu zyskał sobie popularność i bardzo szybko wydano go w tłumaczeniach francuskim, flamandzkim, niemieckim i hiszpańskim oraz angielskim.

<sup>29</sup> W zbiorach Biblioteki Uniwersytetu Wrocławskiego znajdują się cztery egzemplarze traktatu Serlia, w tym tłumaczenie niemieckie pierwszych pięciu ksiąg, wydane w Basel w 1609 r. [6, s. 284].

<sup>30</sup> Na jego nagrobku bracia umieścili informację o tym, że wiele podróżował przez Niemcy, Francję, Italię, Anglię i Niderlandy [14, s. 33].

<sup>31</sup> Nie wszystkie odmiany rustyki wymyślił Serlio. Były to bowiem motyw często spotykany w architekturze włoskiej XV i XVI w. Jedynie bonie spiętrzone mogły pochodzić od samego Serlia [9, s. 116, 117].





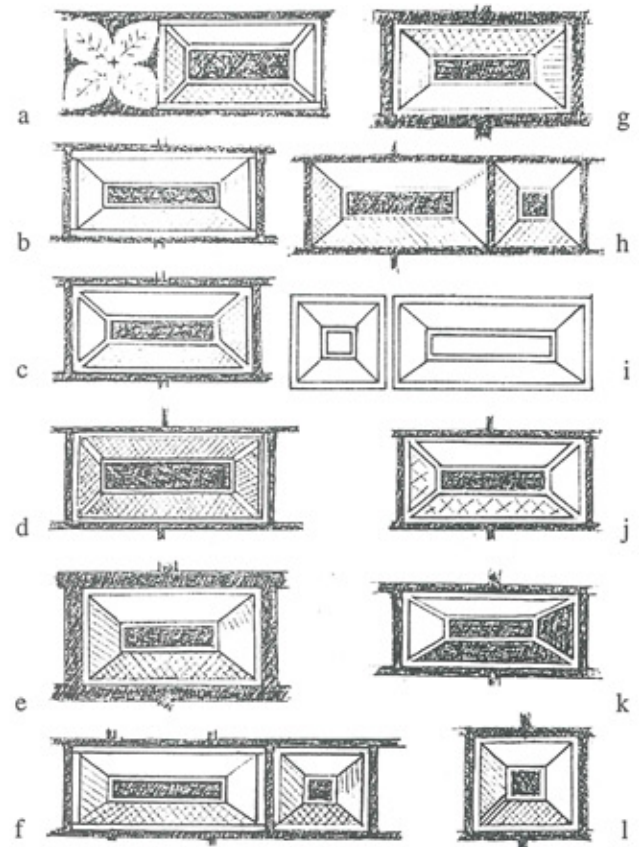
Ryc. 4. Przykłady boni pryzmatycznych (*kalenicowych* i *spiętrzonych*) występujących na Śląsku: a) Luboradz (dwór), b) Świny (pałac), c) Witków (wieża mieszkalna), d) Maciejowice (dwór), e) Wrocław (kamienica), f) Głubczyce ( ratusz), g) Pawłowice (dwór), h) Jawor (budynek parafialny)

wątpliwym wzorem dla wielu dekoracji sgraffitowych tego typu, powstałych na terenie Śląska<sup>32</sup> (ryc. 3–5). Stanowiły też osnowę znakomitej większości twórczo przetransponowanych rozwiązań. Na podstawie dokonanej inwentaryzacji i kwerendy ikonograficznej wyróżniono bowiem, w obrębie 4, zaczerpniętych z Serlia zasadniczych typów, 35 różnych rozwiązań.

Do tego doliczyć należy sporą grupę boni stanowiących swobodne opracowanie wzorów serlianowskich; nazwijmy je ramkowymi i przekątniowymi (ryc. 6). Następne były bonie z lustrami wypełnionymi ozdobnym motywem (kandelabrowym, okuciowym, roślinnym), (ryc. 7).

Oprócz wymienionych dość licznie są reprezentowane przykłady rozwiązań jednostkowych, stanowiących daleko idącą modyfikację rysunków serlianowskich.

Wydaje się, że analogii dla części tego typu motywów poszukiwać należy na terenie Czech i Moraw. Układ pryzmatyczno-ramowy spotykamy na ścianach zamku w Naměšti nad Oslavou (ok. 1577 r.). Bardzo podobne wypełnienia boni motywem okuciowym, które znajdujemy na ścianach kościoła w opolskiej Bierawie (1614 r.), zawierają sgraffita na kamienicy w Opočnie. Pewne związki można odnaleźć między sgraffitami pałacu w Novym Meste, a dekoracjami zamku w Bolkowie. Jak się wydaje, motywem przeniesionym wprost na teren Śląska<sup>33</sup>, są bonie z elewacji zamku w Nachodzie (ryc. 8), którymi (w różnych tego wzo-



Ryc. 5. Przykłady boni pryzmatycznych (ze ściętą *kalenicą*) występujących na Śląsku: a) Gogołów (dwór), b) Niemcza (zamek), c) Radoszów (dwór), d) Gościszów (dwór), e) Prusy (pałac), f) Gola (dwór), g) Prusy (kościół), h) Paczków (kamienica), i) Wrocław (kościół), j) Wiry (dwór), k) Nysa (kamienica), l) Stoszowice (dwór)

ru redakcyjach) ozdobiono m.in.: budynek starej szkoły przy kościele parafialnym w Chełmsku Śląskim, elewacje kościoła w Sadach Dolnych, szczyt klasztornej stodoły w Nawojowie Łużyckim oraz elewacje dawnego Collegium w Nysie (ryc. 6).

Nie ustalono dotychczas wzorów<sup>34</sup> dla boni o formie eliptycznej, które wykonano na ścianach kościołów w Oleśnicy, Źródłach i Gałowie oraz ratusza w Otmuchowie (ryc. 9, 10). Pochodzą one z lat 1605–1609<sup>35</sup>. Nie znajduje zatem potwierdzenia teza Lutscha, datującego je na okres wojny 30-letniej [11].

Daje to w sumie imponującą, niespotykaną nigdzie indziej liczbę ponad 60 różniących się od siebie realizacji jednego tematu, jakim były bonie sgraffitowe. Dodać do tego należy, występujące na Śląsku kilkakrotnie (Świny, Luboradz, Oleśnica, Olszany), również zaliczane do geometrycznych, tzw. motywy ościste, o nie ustalonej dotychczas poza Śląskiem analogii.

Traktat Serlia przyczynił się także do przeniesienia na grunt śląski motywu plecionki (ryc. 11), stosowanego chętnie i głównie w partiach fryzów międzykondygnacyjnych i podokapowych (Gałów, Rogów Sobócki, Bobrzany), pasów dzielących kondygnacje (Kłaczyna, Gościszów, Bie-

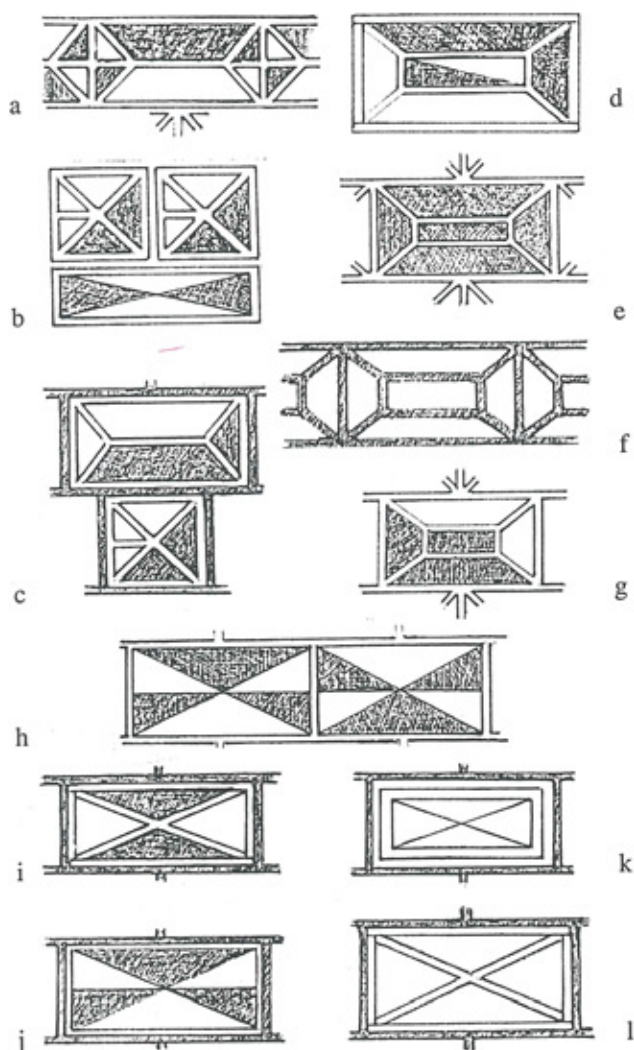
<sup>32</sup> Wzornikiem tym posługiwano się również w innych częściach Europy, na co wskazują motywy boni sgraffitowych oraz innych dekoracji pochodzących z terenów Szwajcarii, Austrii i Czech. Najmniejszy wpływ na formy sgraffittów odcisnął traktat Serlia na terenie samych Włoch. W chwili wydania traktatu sgraffitowa ornamentyka włoska znajdowała się bowiem pod niepodzielnym wpływem malarstwa.

<sup>33</sup> Zwracał na to kilkakrotnie uwagę Lutsch [11].

<sup>34</sup> Pewne, dalekie analogie odnajdujemy na jednym z domów w szwajcarskim Cinno-Chel [8].

<sup>35</sup> Nieznana jest jedynie data wykonania dekoracji w Źródłach.





Ryc. 6. Przykłady wzorów boni ramkowych i przekątniowych występujących na Śląsku: a) Chotków (dwór), b) Świny (pałac), c) Oleśnica (zamek), d) Czocho (zamek), e) Radochów (dwór), f) Orłowiec (kościół), g) Pogwizdów (kościół), h) Sady (kościół), i) Warta Bolesławiecka (dwór), j) Siedlce (pałac), k) Nysa (kamienica), l) Chelmsko Śl. (szkoła)

rutów, Czocho), (ryc. 12), a nawet jako motywu ozdabiającego przypory kościołów (Gałów), (ryc. 13). Ustalono jego występowanie na 36 obiektach. Wiadomo też, że był stosowany przez cały okres śląskiej mody na sgraffita<sup>36</sup>. Serlianowskie wzory plecionkowe często poddawano znacznej modyfikacji<sup>37</sup>.

Ogólnie rzecz biorąc, geometryczne kompozycje sgraffitowe zaskakują fantazją i pomysłowością twórców. Po analizie form nadawanych sgraffitowym boniom, imponująca okazała się ich różnorodność<sup>38</sup>. Niemal nie spotkano dwóch identycznych rozwiązań!

<sup>36</sup> Najstarsza z datowanych pochodzi z ratusza w Głubczycach (1572 r.), najmłodsza z kościoła w Prusach (1612 r.).

<sup>37</sup> Motyw czterech, przeplatających się taśm z czterolistną rozetką w środku, przejęty wprost z traktatu Serlia, spotykamy w Czosze. Dwie taśmy w układzie podobnym do ściegu dziewiarskiego zostały wykorzystane w Gałowie. Pozostałe plecionki stanowią rozwinięcie serlianowskich wzorów.

<sup>38</sup> Wielkość boni sgraffitowych występujących na Śląsku wynosiła (średnio) ok. 80 cm × 45 cm.



Ryc. 7. Przykłady boni z ozdobnym wypełnieniem lustra: a) Warta Bolesławiecka (dwór), b) Bierawa (kościół)

Należy w tym miejscu zaznaczyć, że wzory zawarte w traktacie Serlia nie odnosiły się bynajmniej wprost do sgraffitów. O dużej swobodzie wykorzystania serlianowskiego wzornika, nie tylko na terenie Śląska, świadczy m.in. przeniesienie motywu zaczerpniętego z kasetonowego stropu<sup>39</sup> do pokrycia sgraffitami ścian zamku w czeskim Točniku (lata 80. XVI w.).

Kompozycja dekoracji ścian, które spotykamy na Śląsku, ozdabianych sgraffitami geometrycznymi w kształcie boni, odbiegała od tej, która dominowała we Włoszech. Tam współtworzyła strukturę architektoniczną z pozostałymi, regularnie rozmieszczonymi elementami (okna, gzymsy, portale), stanowiąc dla nich tło i pozostawała (do pojawienia się dekoracji figuralnych i roślinnych) wyraźnie podporządkowana kompozycji elewacji<sup>40</sup>. Na terenie Śląska<sup>41</sup> początkowo pokrywano powierzchnie ścian dekoracjami sgraffitowymi, ponieważ raziły brakiem podziałów architektonicznych, bez których otwory (zwłaszcza okienne) *plywały nie umocowane*, a także po to, aby uporządkować nieregularną często kompozycję elewacji. Później świadomie rezygnowano z podziałów, nawet takich jak gzymsy międzykondygnacyjne, aby zostawić pola pod sgraffita. Ostatecznie uzyskiwano bądź efekt architektonicznej iluzji (bonie sgraffitowe jako plastyczna imitacja ciosów kamiennych), *wzmacniającej* optycznie budowlę (zamek w Niemczy, wieża w Witkowie, dwór w Goli), bądź wyrafinowanej ozdoby (dwory w Warcie Bolesławieckiej, Gogołowie, kościoły w Bierawie i Gałowie).

Sgraffita w kształcie boni towarzyszyły na elewacjach innym elementom (obramieniom okien, portalom, gzymsom, narożnikom, cokołom), czasem wykonanym w tej samej technice, najczęściej jednak kamiennym lub tynkowym. Często wiązała się z tym zmiana motywu boni na styku z wymienionymi elementami. Najczęściej jednak traktowano dekorację sgraffitową jak jednorodnie wzorzystą tkaninę, w której wykrawano różnej wielkości otwory, bez szczególnej dbałości o nienaruszanie struktury wzoru (ryc. 14).

Mogłoby się wydawać, że dowodzi to niewprawności wykonawców, gdyby nie fakt, że analogiczny sposób traktowania dekoracji sgraffitowej spotykamy w wielu znakomitych obiektach leżących poza Śląskiem, m.in. w pałacu Schwarzen-

<sup>39</sup> Strop zrealizowany według tego wzoru (przerysowanego prawdopodobnie przez Serlia z posiadki tzw. Świątyni Bachusa w Rzymie), spotykamy m.in. w poznańskim ratuszu (1555 r.), [9, il. 77, 81], [17, księga IV, karta 195].

<sup>40</sup> Na takiej kompozycji elewacji renesansu włoskiego zaciążyło dziedzictwo klasycznej starożytności oraz słaba recepcja form gotyckich.

<sup>41</sup> Tutaj wpływ gotyckiego, nieregularnego traktowania kompozycji elewacji jest w wielu obiektach czytelny do końca manierizmu.





Ryc. 8. Bonie sgraffittowe na elewacjach zamku w Nachodzie

bergów w Pradze (wybudowanym w latach 1545–1563), pokrytym dodatkowo bardzo bogatą dekoracją (roślinna, motywy kandelabrowe i groteskowe) oraz pałacu w Litomyślu. Wydaje się, że tego rodzaju komponowanie dekoracji było charakterystyczne dla terenów czesko-morawskich i Śląska<sup>42</sup>.

Motywu boni używano na Śląsku także jako elementu tworzącego portal. Przykładu otworu bramnego, ozdobionego motywem geometrycznym, dostarcza brama w murze otaczającym kościół i towarzyszący mu cmentarz w Lutyni. Imitujące ciosy kamienne sgraffitowe pola wypełniono tam motywem cekinowym<sup>43</sup>.

Odrębne zagadnienie stanowił sposób, w jaki – używając form geometrycznych – optycznie wzmocniano, a jednocześnie wykańczano narożniki budynków. W wielu obiektach część motywu pokrywającego elewację załamywano w narożniku, *przechodząc* na drugą ścianę. W niektórych wprowadzano zmianę motywu pokrywającego powierzchnię elewacji<sup>44</sup> (ryc. 15). Tak opracowane naroż-

<sup>42</sup> Na terenie Austrii sgraffita geometryczne (bonie) stosowano najczęściej jako element towarzyszący bogatszym kompozycjom. W Szwajcarii służyły one podkreśleniu narożników i zaznaczaniu podziałów na kondygnacje, nanoszonych na niezdobione, duże powierzchnie ścian, pokryte niezacieranym tynkiem [8]. Na terenie Włoch do niewielu wyjątków, w podobnym do śląskiego traktowaniu kompozycji sgraffitowych boni, należy dekoracja willi *Trisino* w Cricoli pod Vicenzą (1537 r.).

<sup>43</sup> Lutsch pisze, że przechodziły one w przedstawienia figuralne, które nie zachowały się do naszych czasów [11, II, s. 473].

<sup>44</sup> Ciekawego rozwiązania dostarcza dekoracja kościoła w Prusach, którego narożniki wyróżniono pionowymi pasami kwadratowych boni, wypełnionych fantazyjnymi, głównie geometrycznymi motywami.



Ryc. 9. Bonie eliptyczne na ratuszu w Otmuchowie

niki towarzyszyły najczęściej dekoracjom o charakterze figuralnym (m.in. *Dom Scholza* w Legnicy, zamek w Pruszkowie).

Z zestawienia dat wykonania i analizy kolorystycznej geometrycznych dekoracji sgraffitowych na Śląsku można wyciągnąć wniosek, że większość z nich powstała na tynkach koloru naturalnego, skonstrastowanego z bielą mleka wapiennego. Obowiązujący na terenie Włoch sposób barwienia tynku na kolor grafitowy zyskał na Śląsku (podobnie jak w Czechach) mniejsze uznanie i został zastosowany w około jednej trzeciej obiektów<sup>45</sup>. Większość dekoracji opartych na tynkach barwionych węglem drzewnym lub paloną słomą została wykonana po 1600 r. Do wyjątków należą sgraffita z wnętrza kościoła w Gryfowie (1551 r.) i elewacji dworu w Zagrodnie (1567 r.). Trudno zatem z faktu barwienia masy tynkowej uczynić kryterium jednoznacznie datujące<sup>46</sup>. Można też zauważyć, że po 1600 r. zmniejszyła się liczba sgraffitów na tynkach koloru naturalnego, ale jednocześnie – statystycznie rzecz biorąc – powstało ich tyle samo, co barwionych<sup>47</sup>.

Nie odnaleziono przekonujących dowodów na występowanie sgraffitów w kolorach wykraczających, oprócz już omówionych, poza zestawienia naturalnego lub grafitowego tynku, połączonego z bielą. Przykłady podane przez Kancelrza budzą wiele wątpliwości, gdyż dotyczą obiektów bądź wielokrotnie restaurowanych, bądź słabo przebadanych<sup>48</sup>.

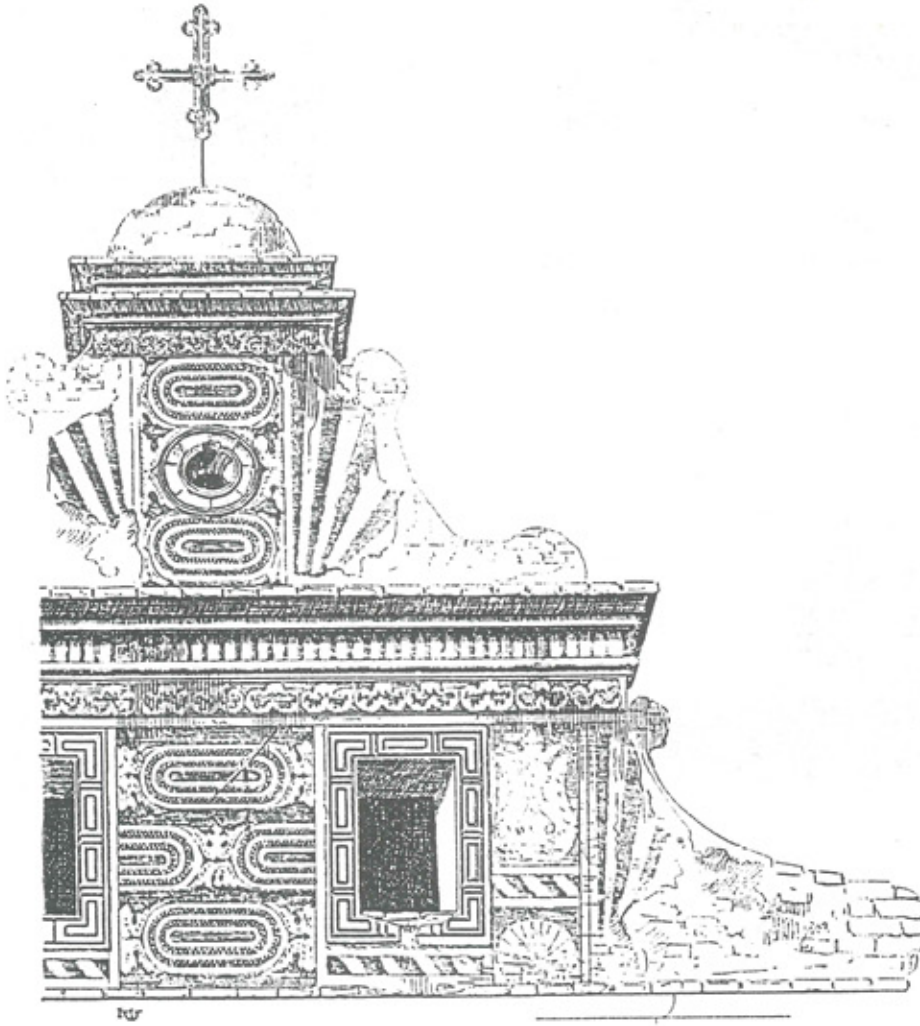
<sup>45</sup> Przebadano pod tym względem 70 dekoracji. W zaprawach 18 z nich stwierdzono ślady ciemnoszarego barwnika. Nie potwierdzono zatem tezy Kancelrza, sformułowanej w odniesieniu do sgraffitów w Polsce i uogólnionej tym samym dla Śląska, że *w zakresie barwy przeważa sgraffito czarno-białe* [7].

<sup>46</sup> Tezę taką postawiła Anna Kozak, przesuwając datowanie powstania manierystycznej dekoracji na zamek w Zagórzcu Śląskim [10].

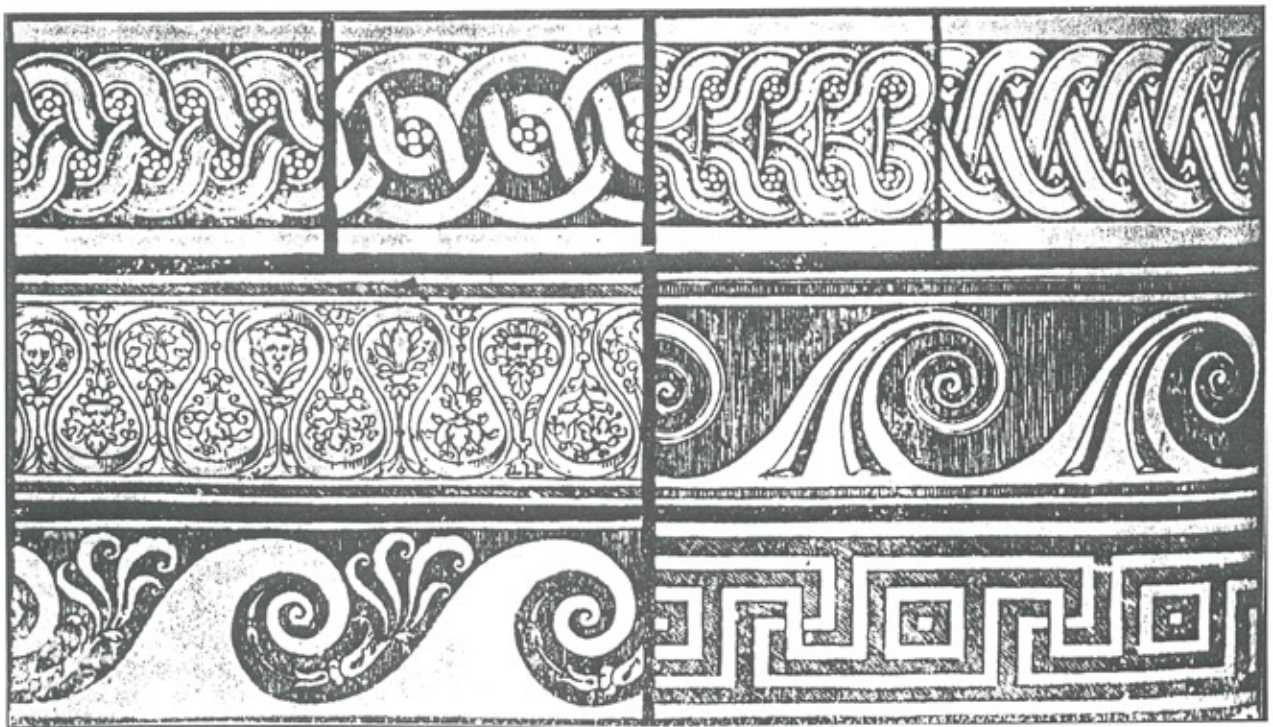
<sup>47</sup> W przeanalizowanej grupie dekoracji powstałych po 1600 r. znalazło się 16 barwionych i 14 niebarwionych. Można to uznać za liczby porównywalne.

<sup>48</sup> Kancelarz badając sgraffita geometryczne w Polsce podał następujące przykłady sgraffitów wielobarwnych: Gorzanów i Oleśnice (do których podchodzi z pewnym sceptycyzmem, z powodu prac prowadzonych na elewacjach tych obiektów w końcu XIX w.), następnie wymienia Paczków – kamienicę przy Rynku 49, Bystrzycę Kłodzką – budynek bez adresu oraz zamki w Cerekwi Polskiej i Czarnowicach [7].



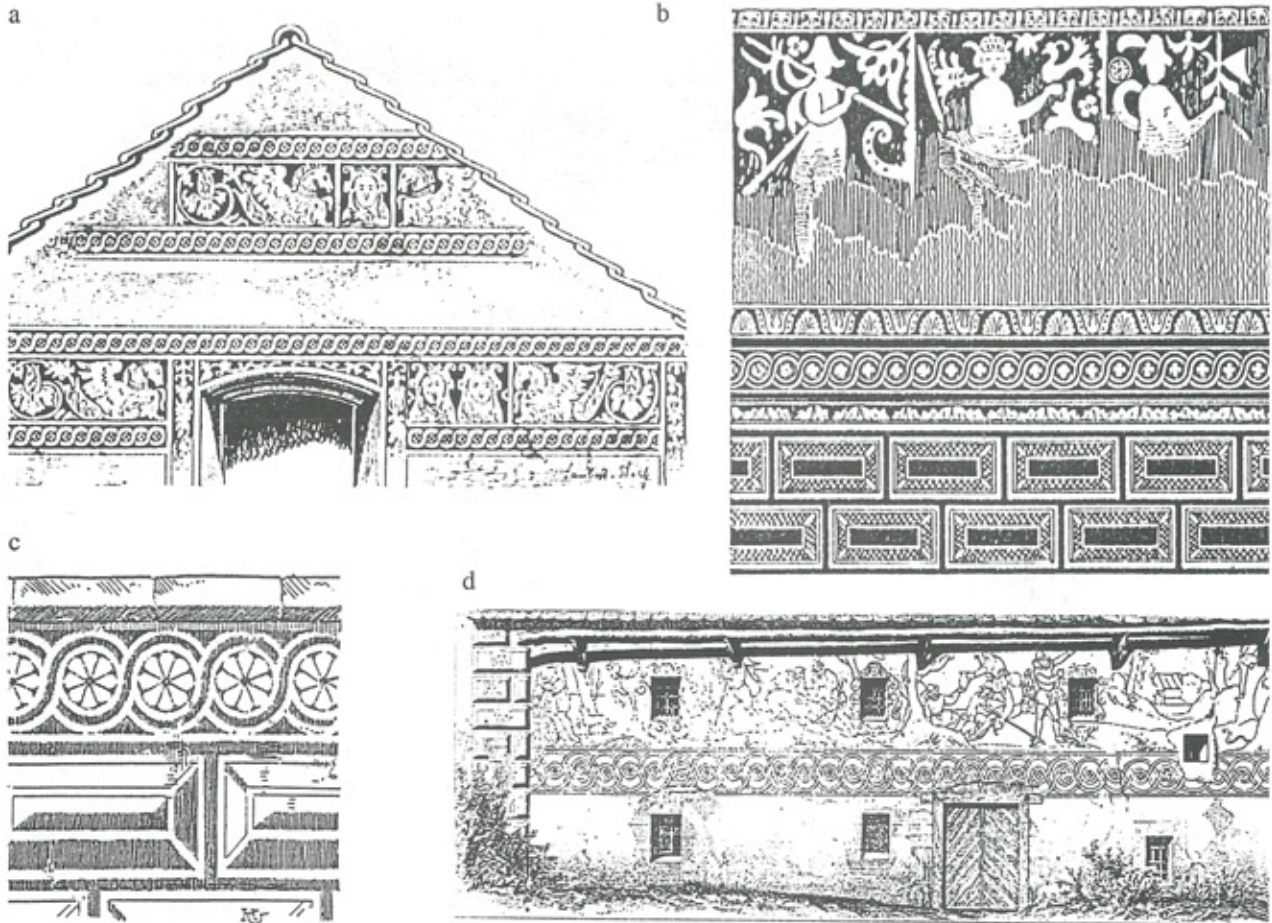


Ryc. 10. Banie eliptyczne  
na kościele w Oleśnicy



Ryc. 11. Motywy plecionkowe według wzornika Serlia





Ryc. 12. Motywy plecionkowe na Śląsku, a) Klaczyzna (kościół), b) Gościszów (dwór), c) Bierutów (ratusz), d) Czocho (stodoła zmkowa)

Jest jednak typ dekoracji sgraffitowej, charakterystycznej najprawdopodobniej wyłącznie dla Śląska. Użyto go do skomponowania co najmniej sześciu elewacji<sup>49</sup>: dworów w Sistrzechowicach, Starej Kraśnicy i Niwnicy, zamku w Świnach, kościoła w Żórawinie oraz młynu zamkowego w Świerzawie<sup>50</sup>. Realizacje te charakteryzuje duży rozrzut w czasie (pierwsza w 1593 r., ostatnia, której datę znamy, w 1622 r.<sup>51</sup>) i terytorialny<sup>52</sup>. Łączy je charakterystyczny motyw ciemnych pasów<sup>53</sup>, dzielących fasady na jasne (prawdopodobnie białe)<sup>54</sup>, zazwyczaj prostokątne pola<sup>55</sup>. Miejsca styków tych pasów zastąpiono oknami, ujętymi w osobne ramy.

<sup>49</sup> Tyle tego typu dekoracji odkryto do dzisiaj.

<sup>50</sup> Ten ostatni obiekt przywołuje Lutsch [11, t. III, s. 438, 439].

<sup>51</sup> Znane są daty wykonania czterech z tych dekoracji. Pierwsza powstała w Sistrzechowicach w 1593 r., następnie w Żórawinie w 1602 r., w Świnach na pocz. XVII w. i Starej Kraśnicy w 1622 r. Można założyć, że sgraffita na młynie zamkowym w Świerzawie (położonej niopodal Starej Kraśnicy) powstały po 1622 r.

<sup>52</sup> W grupę połączyć można, ze względu na bliskość, dekoracje ze Starej Kraśnicy, Świerzawy i Niwnic. Powinowactwo stylistyczne (nie przebadano dotychczas obiektów w Świerzawie i Niwnicach) łączy Starą Kraśnicę ze Świnami.

<sup>53</sup> W Świnach i Starej Kraśnicy są to pasy barwione na grafitowo; w Sistrzechowicach utrzymane w kolorze naturalnego tynku.

<sup>54</sup> Wyraźną biel widać jedynie na ścianach dworu w Sistrzechowicach.

<sup>55</sup> Grundmannowi przypominało to obwiązaną sznurkiem paczkę [4].

Na elewacjach kościoła w Żórawinie omawiana dekoracja zachowała się niemal w całości. Dla dekoracji w Świnach została wykonana przez C. Moritza w 1887 r. (ryc. 16), hipotetyczna rekonstrukcja. Stan zachowania dwóch kolejnych (Stara Kraśnica i Sistrzechowice) umożliwił autorce opracowania dokonanie kolejnych rekonstrukcji sgraffitów pokrywających elewacje pałacu w Starej Kraśnicy<sup>56</sup> (ryc. 17) i dworu w Sistrzechowicach (ryc. 18). Dało to możliwość podzielenia sgraffitowej dekoracji ramowej na dwa typy, różniące się wyraźnie kompozycją i kolorem ram. W najstarszych, w Sistrzechowicach, użyto tynku niebarwionego. Kompozycja tej dekoracji jest oparta na systemie pasów opinających elewację na czterech poziomach (nad i pod regularnie rozmieszczonymi oknami obu kondygnacji). Pasy te spięto między oknami, dla uzyskania ram obiegających każde okno w odległości ok. 30 cm. W celu związania kompozycji, poziome pasy połączono pionowymi łącznikami, umieszczonymi w osiach okien. Narożniki budynku zaznaczono bonie w kształcie ramek, w rytmie wyznaczonym naprzemiennie przez dwa kwadraty i odpowiadający im prostokąt.

<sup>56</sup> Są to częściowe rekonstrukcje wykonane na elewacjach, na których zachowały się fragmenty dekoracji.





Ryc. 13. Motywy plecionkowe na elewacjach kościoła w Gałowie



Ryc. 14. Przykład rozwiązania układu boni sgraffitowych na styku z otworem okiennym; dwór w Pawłowicach



Ryc. 15. Przykład rozwiązania narożnika, zamek w Pruszkowie

Zdecydowanie inaczej rozwiązano kompozycję elewacji pozostałych, rozpoznanych obiektów. Uderza zwłaszcza zbieżność między dekoracjami w Świnach i Starej Kraśnicy<sup>57</sup>. W obu wypadkach nieregularnie rozmieszczone okna *zawieszono* w ciemnych (grafitowych) ramach<sup>58</sup>, wypadających na skrzyżowaniu pionowych i poziomych pasów opinających, a przez to scalających i porządkujących całą elewację. W miejscu przecinania się ram pozostawiano biały malowany kwadrat<sup>59</sup>. Interesująco, i zarazem odmiennie niż w Siostrzechowicach, rozwiązano dekorację narożników, które w Świnach *ozdabiały bonie obrysowane sgraffitowymi paskami z białymi kwadratami na zagłębieniach i skrzy-*

*żowaniach* [14, s. 70]. Dodatkową ozdobę stanowił *pas sgraffita trafiający na pas obrzeżający okno, zakończony dwoma wąsami zwiniętymi w spirale, czarno-białymi na tle czarnej ramki okołookiennej* [14, s. 71]<sup>60</sup>, (ryc. 19).

Podobny układ kompozycyjny ram obserwujemy w Żórawinie (ryc. 20), z tą różnicą, że umieszczona w szczytach kościoła struktura ramowa została *doczepiona* do gzymsów dzielących tę strefę budynku na poszczególne kondygnacje. Jednocześnie część sgraffitowej dekoracji została podporządkowana układowi wyznaczonemu przez manierystyczne (w duchu niderlandzkim), bardzo ozdobne ukształtowanie szczytu<sup>61</sup>.

Pośród źródeł inspiracji, dla kompozycji sgraffitowej opartej na strukturze ramowej, są m.in. wymieniane kon-

<sup>57</sup> Zbieżność tę, a zarazem kierunek inspiracji, daje się łatwo wytłumaczyć związkami rodzinnymi właścicieli obu obiektów. Wiadomo bowiem, że pałac w Starej Kraśnicy wzniosła Margareta Schlewitz, córka Hansa Schweinischena ze Świn i jednocześnie siostra Johanna Sigismunda Schweinischena, autora głównej przebudowy świńskiej rezydencji [14, s. 24].

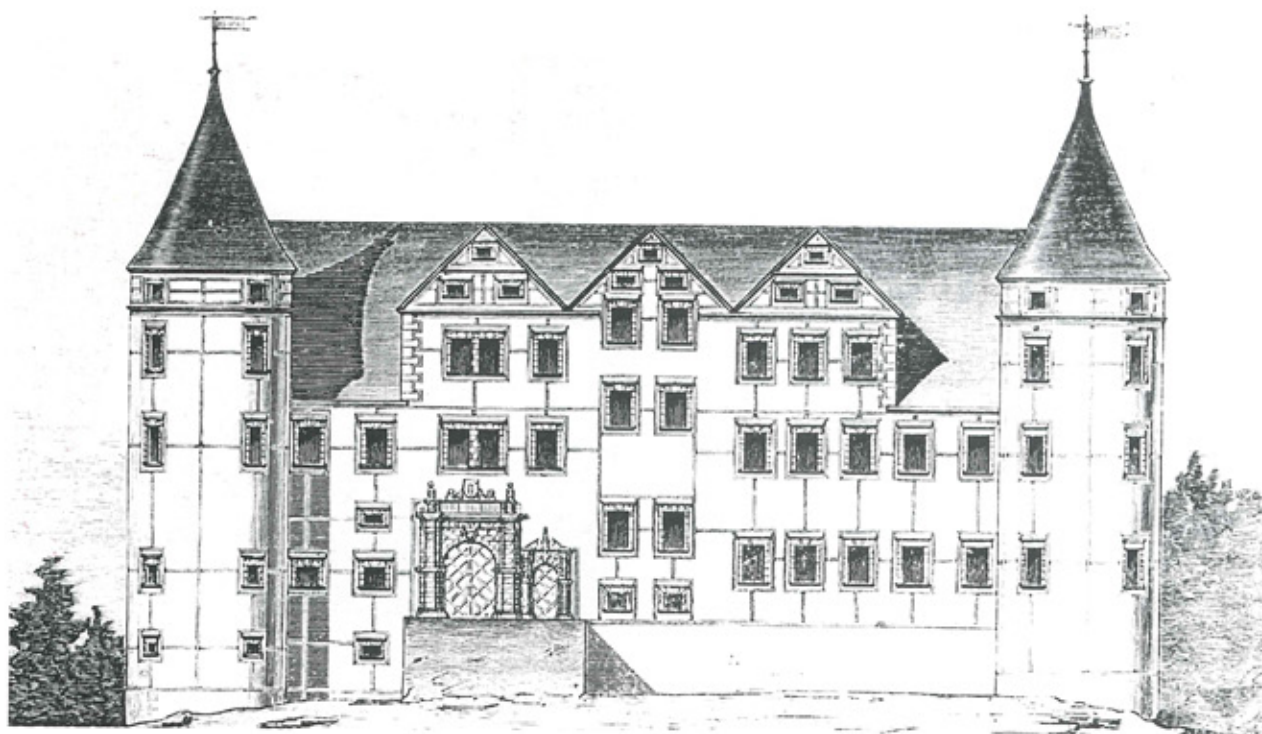
<sup>58</sup> Ramy te mają około 16 cm szerokości i otaczają okna w odległości 15 cm [14, s. 71].

<sup>59</sup> Różycka-Rozpędowska pisze, że w Starej Kraśnicy kwadraty te noszą ślady barw czerwonej i żółtej. Zaznacza jednak, że nie ma dowodów na ich autentyczność [14, s. 71].

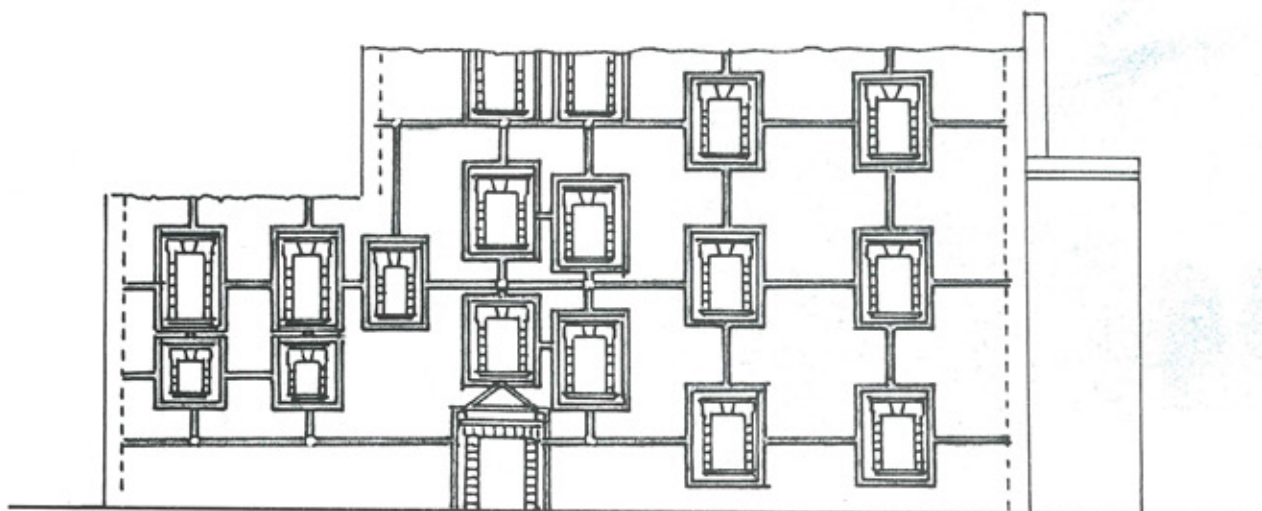
<sup>60</sup> Przynależność dekoracji ramowych do grupy sgraffitów kwestionuje Mieczysław Stec pisząc: *Powyższe przykłady posiadają cechy sgraffita w sensie technicznym, natomiast ze względu na formę do tej techniki nie pasują* [20]. Po analizie dekoracji świńskiej nie sposób się z tą argumentacją zgodzić.

<sup>61</sup> Czerwona barwa ram w dekoracji sgraffitowej jednego ze szczytów została nałożona w czasie powojennej konserwacji kościoła. Sądząc z pozostałości oryginalnych tynków, nie ma ona uzasadnienia.

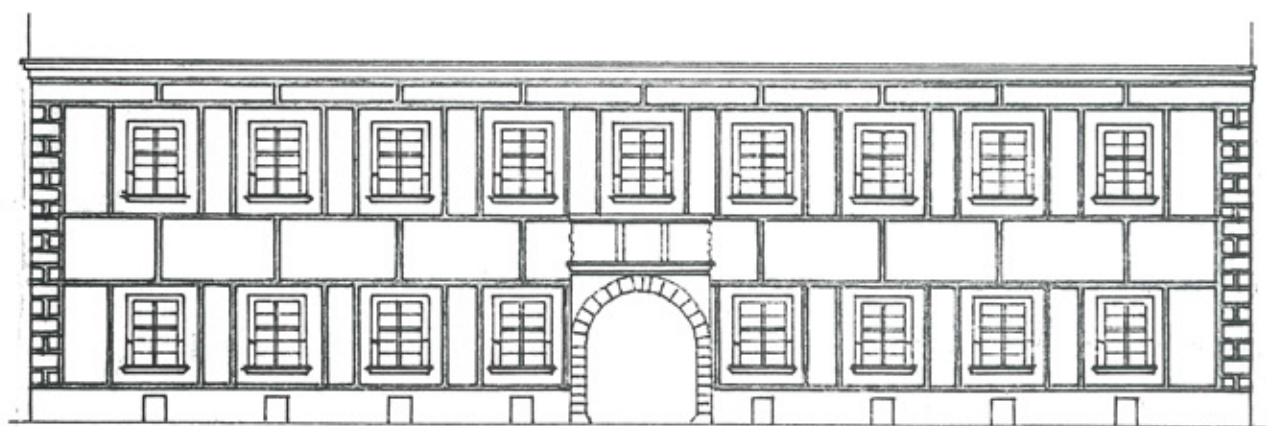




Ryc. 16. Rekonstrukcja dekoracji sgraffitowej o układzie ramowym na elewacji pałacu w Świnach

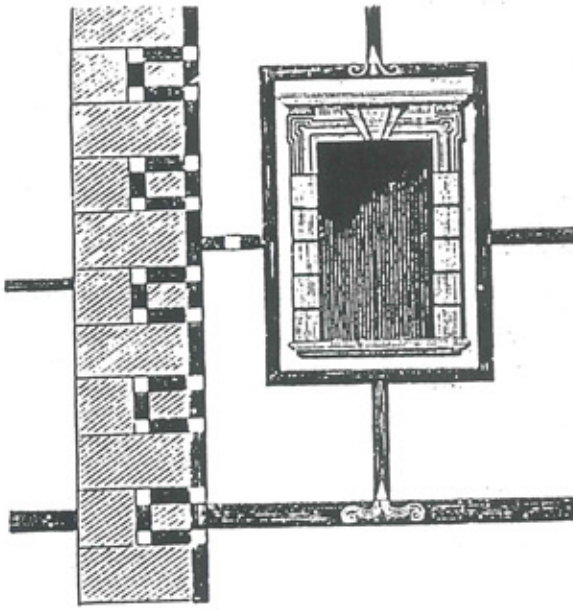


Ryc. 17. Rekonstrukcja dekoracji sgraffitowej o układzie ramowym na elewacji pałacu w Starej Kraśnicy



Ryc. 18. Rekonstrukcja dekoracji sgraffitowej o układzie ramowym na elewacji pałacu w Siostrzechowicach





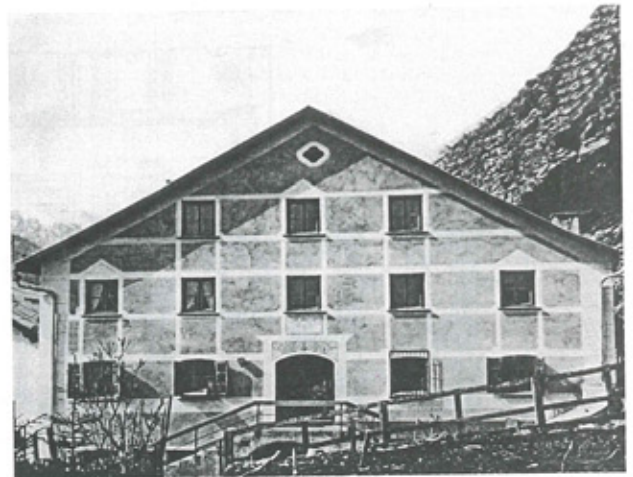
Ryc. 19. Rozwiązanie narożnika w pałacu w Świnach, wg [11]



Ryc. 20. Dekoracja ramowa na elewacji kościoła w Żórawinie



Ryc. 21. Rozwiązanie konstrukcji szachulcowo-ryglowej; dom w Goslar (Niemcy)



Ryc. 22. Dekoracja sgraffitowa domu w Ardenz (Szwajcaria) zrekonstruowana w 1960 r., wg [8, il. 67]

strukcje szachulcowo-ryglowe, które w 2. połowie XVI w. stały się bardzo popularne w Europie zaalpejskiej (zwłaszcza w Niemczech), (ryc. 21), także na Śląsku<sup>62</sup>. Przykładów przeniesienia rozwiązań charakterystycznych dla konstrukcji szachulcowo-ryglowej do budownictwa murowanego dostarczają budynki wznoszone na terenie Francji<sup>63</sup>, Niemiec<sup>64</sup> i Szwajcarii (ryc. 22). Ważnym wzmocnieniem tej

<sup>62</sup> Tradycja wznoszenia budowli o konstrukcji szkieletowej (ryglowej) na Śląsku sięga XIII w. i wiąże się z kolonizacją tych terenów przez osadników z Frankonii i Turyngii.

<sup>63</sup> Różycka-Rozpędowska przywołała przykład francuskiego *Hotel de la Musée* z Rennes [20, s. 74].

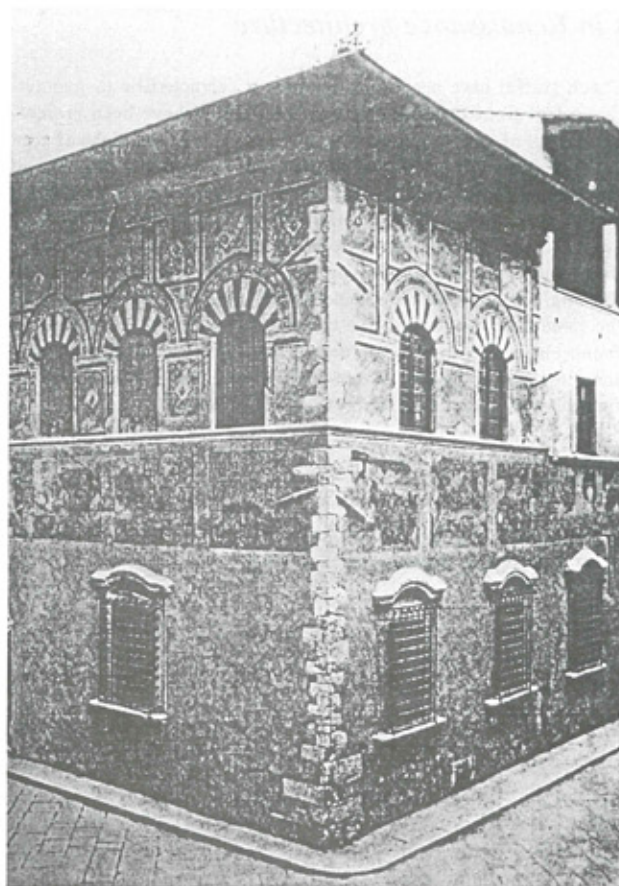
<sup>64</sup> Wiele budynków, powstałych na terenie południowych Niemiec w okresie renesansu i wzniesionych jako murowane, zdradza,

też wydaje się występowanie wzorów wykonanych w technice sgraffita na budynkach wzniesionych w konstrukcji szachulcowo-ryglowej, znane z terenów pld.-zach. Niemiec (Hesja) oraz Alzacji.

Za równie prawdopodobne można uznać jednocześnie inne źródło inspiracji, a mianowicie marmurowe dekoracje fasad, charakterystyczne dla architektury Toskanii (floreński kościół San Miniato al Monte) i Wenecji (Santa Maria dei Miracoli). Jest to o tyle prawdopodobne, że dekoracje sgraffitowe oparte na motywie ram, o kompozycji wyraźnie odwołującej się do marmurowych okładzin, spotykamy na ścia-

kompozycją elewacji oraz płaskorzeźbionym detalem, bezpośrednie nawiązanie do architektury szachulcowo-ryglowej i jej snycerskiego ornamentu.





Ryc. 23. Dekoracja sgraffitowa Palazzo Datini, Prato, wg [21, il. 171]

nach pałaców tokańskich<sup>65</sup> (ryc. 23). W tym świetle, za możliwą do przyjęcia, można uznać swobodną interpre-

<sup>65</sup>M.in. w Prato, w Palazzo Datini, 1411 r. Ramy, które ograniczają pola przeznaczone pod dekoracje (arabeski, motywy kandelabrowe), pojawiają się także w elewacjach pałaców



Ryc. 24. Projekt elewacji pałacowej według Serlia [21, il. 136]

tację<sup>66</sup> rozwiązań elewacji, zawartą w traktacie Serlia (ryc. 24).

Śląskie sgraffita geometryczne, powstałe w okresie renesansu i manieryzmu, wniosły niewątpliwy i oryginalny wkład do sgraffitowego wzornictwa. Przedstawioną różnorodność motywów można, jak się wydaje, wytłumaczyć rzadkim (ze względów zarówno ekonomicznych, jak i artystycznych) sięganiem na Śląsku po motywy figuralne. Można przypuszczać, że inwencja miejscowych, przyuczonych do wykonania zadania sgrafficiarzy była realizowana w tworzeniu coraz to nowych opracowań, nieskomplikowanego z pozoru motywu, jakim były bonie. Dawało to możliwość osiągania bardzo rozmaitych i ciekawych efektów plastycznych. Jednocześnie stworzono, niespotykany nigdzie indziej w takiej postaci, nowy typ sgraffitowych dekoracji oparty na podziale ramowym. Wszystko to umożliwiło zmianę oceny roli i wartości artystycznej śląskich dekoracji sgraffitowych, które – zwłaszcza w odniesieniu do form geometrycznych – ze względu na ich niepełne rozpoznanie, nie były dotychczas wystarczająco doceniane.

florenckich, m.in. Palazzo della Bianca Capello (1574–1579).

<sup>66</sup>Na twórczą swobodę w korzystaniu ze wzornika zwrócono już uwagę podczas omawiania wzorów sgraffitowych boni.

## Bibliografia

- [1] Alberti L.B., *Książ dziesięć o sztuce budowania*, Warszawa 1960.
- [2] Burgemeister L., *Künstlerischer Fassadenflächenschmuck in Schlesien*, [w:] *Die Denkmalpflege*, 1911, nr 9.
- [3] Dobrowolski T., *Sztuka na Śląsku*, Katowice–Wrocław 1949.
- [4] Grundmann G., *Burgen, Schlösser und Gusthäuser in Schlesiens*, Frankfurt/M. 1982.
- [5] Hoszek J., Muk J., *Omitki historických stawerb*, Praha 1989.
- [6] Jagiełło-Kolaczyk M., *Renesansowe sgraffita na Śląsku*, [w:] *Kwartalnik Architektury i Urbanistyki*, T. XLIV, z. 3/1999.
- [7] Kanclerz F., *Sgraffito geometryczne w Polsce*, [w:] *Biuletyn Historii Sztuki*, Warszawa 1963, R. XXV, nr 4.
- [8] Koen U., Widmer E., *Sgraffito im Engadin und Bergel*, Zürich 1977.
- [9] Kowalczyk J., *Sebastiano Serlio a sztuka polska*, Wrocław 1973.
- [10] Kozak A., *Technika i technologia dekoracji sgraffitowych z terenu Polski południowej na podstawie wybranych obiektów*. Praca dypl., Katedra TiTKi DS ASP, Kraków 1978.
- [11] Lutsch H., *Verzeichnis der Kunstdenkmäler der Provinz Schlesien*, Bd. II–IV, Breslau 1889.
- [12] Małachowicz E., *Faktura i polichromia architektoniczna wnętrz gotyckich we Wrocławiu*, mpis pracy doktorskiej, PWR 1964.
- [13] Murray P., *Architektura włoskiego renesansu*, Wrocław 1999.
- [14] Różycka-Rozpędowska, *Palace w Świnach i Starej Kraśnicy na tle późnorenesansowej architektury Śląska*, mpis pracy doktorskiej, PWR 1971.
- [15] Rudkowski T., *Polskie sgraffita renesansowe. Stan badań i problemy*, [w:] *Renesans. Sztuka i ideologia*, Warszawa 1976.
- [16] Rudkowski T., *Sgraffito w domu Scholza w Legnicy i jego twórca Giovanini*, [w:] *Biuletyn Historii Sztuki*, XXXVIII, nr 1, 1976.
- [17] Serlio S., *Regole generali di architettura*, Venezia 1537.
- [18] Skibińska J., *Konferencja w sprawie konserwacji malowideł ściennych woj. wrocławskiego – sprawozdanie*, [w:] *„Ochrona Zabytków”*, nr 3/1965.
- [19] *Słownik terminologiczny sztuk pięknych*, pod red. S. Kozakiewicza, Warszawa 1976.
- [20] Stec M., *Sgraffita i ich konserwacja*, mpis, praca kwalifikacyjna I stopnia, ASP Kraków 1997.
- [21] Thiem G., Ch., *Toskanische Fassaden-Dekoration in Sgraffito und Fresko, 14. bis 17. Jahr*, München 1964.
- [22] Ulatowski K., *Architektura włoskiego renesansu*, Warszawa 1972.



### *Colouring and facture treatment in Renaissance architecture*

The subject of the article are geometrical graffiti which composed the most popular manner of decorating building elevations in the period of Renaissance and Mannerism in the region of Silesia. The analysis of forms in which the geometrical graffiti were realized, was based on comparative material from over 70 buildings chosen from over 290 objects on which the occurrence of graffiti was determined. The geometrical graffiti originating from the region of Silesia have been divided into five groups: 1. Quarter rustic work. 2. Elliptic rustic work. 3. Bony motives. 4. Watling and 5. Framed compositions. Examples illustrating representations of the particular groups have been given. Attention has been drawn to the influence of patterns of Sebastian Serlia on the shaping of some geometric graffiti forms. Common features of some motives with

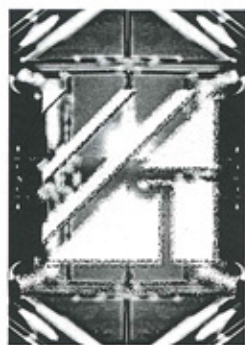
Czech graffiti have been noticed; features characteristic to geometric graffiti from Italy, Austria and Switzerland have been presented. Forms of geometric graffiti not having – in the light of present investigations – direct analogies, i.e. rustic work, elliptic and the type of graffiti based on the frame structure, have been pointed out. A hypothetical reconstruction of two decorations of this kind has been carried out. Probable, although distant inspirations for them, have been shown. On this basis a thesis has been deduced on the original contribution of Silesia into graffiti ornamentation, at the same time suggesting that the richness of geometric forms not found elsewhere, most often created by local trained graffiti artisans, formed a specific compensation for scarce, in this region, figurative motives demanding artists from abroad.

#### *Źródła rycin*

1, 8, 9, 10, 13, 14, 15, 20 – fotografie autorki,  
3, 4, 5, 6, 7, 17, 18 – rysunek autorki,

2, 11, 25 – [17, księgi IV, VII],  
16 – *Schlesische Heimats-Blätter*, 1908.





# Architectus

## Dziedzictwo

Wojciech Brzezowski

### *Faktura i kolorystyka elewacji barokowych na Śląsku*

W praktyce konserwatorskiej problemem niezwykle istotnym jest właściwa interpretacja formy zewnętrznego lica muru. O ile jednak w odniesieniu do antyku czy okresu średniowiecza zagadnienie to jest od pewnego czasu badane przez historyków architektury, o tyle opinie dotyczące okresów późniejszych opierają się zwykle na powierzchniowych i często mylnych spostrzeżeniach. Powodem takiego stanu rzeczy jest brak naukowych opracowań dotyczących tego problemu. Publikacje poświęcone historii architektury pomijają najczęściej kwestie materiałów, a co za tym idzie nie zajmują się fakturami i kolorystyką elewacji budowli. Temat ten jest niemal nieobecny w polskiej literaturze z dziedziny historii architektury i konserwacji, a i w obcej pojawia się rzadko<sup>1</sup>. Wyjątkiem są stosunkowo liczne publikacje poświęcone polichromiom figuralnym<sup>2</sup>.

<sup>1</sup> Faktorem i kolorystyce w polskiej architekturze były poświęcone artykuły Macieja Kilariego [14], Wiktora Zina [21] i Mariana Arszczyńskiego [1]. Przedstawiają one w ogólnym zarysie to zagadnienie, zajmując się przede wszystkim średniowieczem. Okres baroku został w tych publikacjach potraktowany marginesowo, z pełnym pominięciem przykładów śląskich. Hans Lutsch w swym imponującym katalogu zabytków architektury na Śląsku wspomina jedynie o czterech przykładach polichromii na fasadach obiektów barokowych [17]. Konstanty Kalinowski w syntetyzujących opracowaniach śląskiej architektury barokowej opisał faktury i kolorystykę elewacji kilku budowli, nie rozwijając szerzej tego wątku [12], [13]. Fakturze i kolorystyce elewacji w architekturze czeskiej została poświęcona interesująca praca Jiřego Hořka i Jana Muka [10]. Najbardziej wyczerpującym z dotychczasowych opracowań dotyczących kolorystyki architektonicznej jest artykuł w *Reallexikon zur deutschen Kunstgeschichte*, gdzie wśród licznych przykładów niemieckich uwzględniono także kilka rozwiązań śląskich [15].

<sup>2</sup> Podsumowaniem tego zagadnienia jest publikacja Margarete Baur-Heinhold zawierająca także obszerną literaturę przedmiotu [3].

Zewnętrzna powłoka budowli najłatwiej podlega zmianom, czy to w wyniku destrukcji spowodowanej procesem starzenia się i działania czynników atmosferycznych, czy też wskutek prac modernizacyjnych. Najczęściej interesująca nas warstwa znajduje się pod późniejszymi powłokami i badania mogą być prowadzone dopiero po zniszczeniu nawarstwień, co zazwyczaj nie jest możliwe. W obecnej fazie badań są głównie reprezentowane przykłady z budowli rezydencjonalnych, gdzie stopień destrukcji jest często bardzo zaawansowany, co ułatwia analizę wcześniejszych tynków i warstw malarskich. Pałace i dwory nie ulegały tak częstym modernizacjom i przebudowom jak kamienice mieszczańskie, dlatego też stanowią one najdogodniejszą bazę dla analizowania rozwoju wczesnobarokowej kolorystyki i faktury elewacji.

Jedną z podstawowych cech architektury barokowej jest dążenie do uplastycznienia płaszczyzny elewacji. Dwuwymiarowość ściany renesansowej, gdzie głębia była uzyskiwana dzięki iluzji w rysunku sgraffita imitującego trójwymiarowe bonie, została zastąpiona przestrzennością realną. Barokowa zasada komponowania elewacji wymagała wprowadzenia lizen, pilastrów, gzymsów, bonie zaś używały materialną grubość.

Śląska architektura barokowa czerpała inspiracje głównie z architektury włoskiej, na ogół za pośrednictwem Czech i Austrii. Zarówno lokalna tradycja, jak i wpływ wzorców wypracowanych w krajach ościennych wpłynęły na zastąpienie kamienia, będącego materiałem włoskich pierwowzorów, tynkiem. Tak więc tynk zaczął pełnić funkcję materiału imitującego kamień. Jest to zapewne zasadniczy bodziec stymulujący rozwój technik fakturalnych.





Ryc. 1. Pałac w Żaganiu. Fragment elewacji



Ryc. 2. Dwór w Lasocinie. Fragment elewacji

Zasada przeciwstawienia gładkiej płaszczyzny ściany rustykalnym boniowaniami, akcentującym naroża i obramiającym otwory, wywodzi się z twórczości włoskich manierystów, ale na Śląsku rozpowszechniła się dopiero około połowy XVII w. i stała się jednym z wyróżników nowego stylu.

Częste w XVII wieku barokizacje starych rezydencji polegały m.in. na wprowadzeniu wykonanych w zaprawie tynkarskiej rustykalnych boniowań na narożach, cokołach i obramieniach otworów. Przykładem tego typu rozwiązań jest między innymi zamek Colonnów w Toszku (Giovanni Seregni, 1650 r.), nieco późniejsza przebudowa zamku w Pruszkowie (1677–1683), czy zamku w Głogówku (1646–1672).

Należy zauważyć, że ten typ kształtowania faktur elewacyjnych był w XVII w. swego rodzaju atrybutem budowli rezydencjonalnych i miejskich budynków publicznych (ratusze, arsenały) i nie występował zazwyczaj w architekturze sakralnej. W kościołach, poza fasadami, gdzie dominuje artykulacja pilastrowa, wykształca się zasada pokrywania płaszczyzny ściany fakturalnym tynkiem, ujętym w ramy wykonane z tynku gładkiego. Taki ramowy układ elewacji, jeszcze z nieśmiałym zróżnicowaniem fakturalnym, zapewne pierwotnie podkreślonym kolorystycznie, pojawił się na zewnętrznych ścianach Kaplicy Zmarłych przy kościele św. Jakuba w Nysie, wzniesionej w latach 1648–1651 [13, s. 58]. Wyraźniejsze zróżnicowanie wykazują elewacje kościoła w Różance (1661), [13, s. 55

–56]. Widoczny tam system gładkich, prostokątnych ram, ujmujących pole pokryte szorstkim tynkiem, stał się obiegowym rozwiązaniem, szczególnie rozpowszechnionym w skromniejszych obiektach sakralnych i na bocznych elewacjach kościołów. Ten stosunkowo prosty pomysł zyskał pełną nobilitację u schyłku baroku, kiedy to po modyfikacji wykroju ramy pojawił się nie tylko na elewacjach kościołów, ale także w okazałych rezydencjach, czego przykładem może być wzniesiony w latach 1750–1755 pałac w Goszczu [13, s. 313].

Budowlą prekursorską, zarówno w sposobie artykulacji elewacji, jak i w opracowaniu faktur tynków, a także kolorystyki był pałac w Żaganiu [13, s. 47–50]. Ostateczny kształt elewacji budowli był zapewne dziełem Antonia della Porty, który wzorował się na czeskiej rezydencji Lobkowitzów w Roudnicach, ale warto zauważyć, że kształt cokołowej partii pałacu został określony jeszcze w pierwszym etapie budowy, kiedy to w latach trzydziestych XVII wieku Vincenzo Boccacci zaczął wznosić rezydencję dla Albrechta Wallensteina. Zatem tynkowe bonie przyziemia pałacu żagańskiego uznać należy za najwcześniejszy przykład barokowych poszukiwań fakturalnych na Śląsku.

Elewacje pałacu niemal w całości zostały wykonane z tynku, jedynie portal, parapety okien i gzyms kordonowy, oddzielający przyziemie od parteru i pierwszego piętra, wykonano z szarego piaskowca, nadając mu fakturę bardzo surowej rustyki. Zbliżone w intensywności fakturalnej są bonie tworzące obramienia okien przyziemia. Wykona-



ne są jednak z tynku i imitują wątek z nieregularnych kamieni o gładko ociosanym licu, zostały umieszczone na tle boni tworzących poziome pasy, o licu krytym szorstkim tynkiem. Zbliżoną fakturę nadano boniom tworzącym obramienia okien wyższych kondygnacji, akcentującym osie gładkich lizen rozdzielających osie okienne. Nieco drobniejszą fakturę otrzymał tynk pokrywający ścianę, tworzący tło, na którym umieszczono szerokie lizeny, cokoły podokienne oraz gurt rozdzielający parter i piętro. W gładzonej zaprawie, być może z domieszką gipsu, wykonano sztukatorską dekorację w partii zworników nad oknami oraz maski we fryzie wieńczącym. Rozbudowany system dekoracji nie pozostawiał wolnej płaszczyzny tła, a zasada barokowego *horror vacui* ujawniła się tu w fakturalnym zróżnicowaniu płaszczyzn. Zastosowanie surowych rustyk w elewacjach zewnętrznych niewątpliwie miało nawiązywać do symboliki militarnej, stanowiącej, jak już wspomniano, atrybut magnackiej rezydencji.

Elewacje wewnętrznego dziedzińca rozwiązano na zasadzie kontrastu eliminując surowe faktury. Zarówno płaszczyznę ściany, jak i elementy artykulacji architektonicznej wykonano wyłącznie z tynku o gładkiej powierzchni. Elewacje rezydencji żagańskiej były nie tylko najbardziej rozwiniętym przykładem zastosowania różnorodnych technik fakturalnych, lecz stały się pierwowzorem dla kilku rezydencji usytuowanych w pobliżu. Miejscowi wykonawcy powtórzyli schematy żagańskie w nieco naiwnej i sprymitywizowanej formie, dowodząc przy tym jak atrakcyjny stał się ten typ dekoracji elewacji (dwory w Broniszowie – 1698 r., Lasocinie 1670–1680 r., Chotkowie, plebania w Brzeźnicy 1679 r., oficyna dworska w Mycielinie), [13, s. 51–52].

Zasada pokrywania cokołowej partii budynków rezydencjonalnych masywnym rustykowym boniowaniem wykonanym w tynku utrzymuje się na Śląsku przez cały wiek XVII, ale jeszcze w pałacu w Pieszycach, przebudowanym ok. 1710 r., jego budowniczy, Martin Frantz, stosował w partii przyziemia pasowe boniowanie naprzemiennie gładkie i rustykowane. W wieku XVIII zasada boniowania parteru została utrzymana, ale zwykle lico boni było gładkie, kwadry natomiast zastąpiono przez ciągłe pasy.

Prócz uzyskania chropawej faktury metodą gruboziarnistego narzutu pojawiło się w XVII w. nakłuwanie świeżego tynku rodzajem packi z drewnianymi kolkami lub gwoździ. Technika ta jest widoczna w boniowaniach cokołu i naroży elewacji barokizowanego w 2. poł. XVII w. zamku w Pielaszkowicach, boniach narożnych klasztoru w Kamieńcu Żąbkowickim (1683–1685), a także w partii tynków, stanowiących tło wystroju elewacji klasztoru w Lubiążu. Relikty takiej właśnie faktury odkryto we Wrocławiu na północnej elewacji konwiku św. Józefa<sup>3</sup>, a także pod późniejszymi tynkami na fasadzie kamienicy przy ul. Kielbaśniczej 28. Technika ta weszła do stałego repertuaru opracowywania powierzchni tynku i była stosowana nieprzerwanie aż do XX w.<sup>4</sup>

<sup>3</sup> Na niewielki fragment dziurkowanego tynku na elewacji konwiku zwrócił mi uwagę dr Łukasz Krzywka.

<sup>4</sup> W XIX wieku m.in. w partii fryzu oranżerii przy pałacu w Roztoce, elewacje dworu w Lubieniu, stodoły w Kamionnej.



Ryc. 3. Klasztor w Kamieńcu Żąbkowickim.  
Bonowanie narożnika

Wprowadzone w XVII wieku różnicowanie fakturalne tynków miało początkowo na celu akcentowanie naroży budynku, cokołu i tektonicznej artykulacji elewacji na gładkim zazwyczaj tle. Nieco później pojawiła się zasada przeciwna – kontrast wytwarza się między tynkowanymi na gładko jaśniejszymi elementami artykulacji architektonicznej i dekoracji plastycznej a chropawą, i przez to ciemniejszą, fakturą tła. Koncepcja ta została rozwinięta w elewacjach klasztoru cysterskiego w Lubiążu (ok. 1681–1720), gdzie tynk, stanowiący tło dla artykulacji architektonicznej, otrzymał dziurkowaną fakturę<sup>5</sup>.

Innym sposobem fakturalnego opracowania lica ściany było pokrycie powierzchni świeżego tynku żłobieniem, wykonanym za pomocą grzebienia. Takie właśnie tynki pokrywały elewacje kaplicy św. Elżbiety przy katedrze wrocławskiej<sup>6</sup>.

Częste było różnicowanie elementów wystroju elewacji przez wprowadzanie tynku wykonanego jako rustykalny narzut. Reprezentatywnych przykładów tego typu dostarczają elewacje wrocławskiego Uniwersytetu. Jak się wydaje, dość często faktury tego typu występowały także na fasadach kamienic mieszczańskich, czego przykładem mogła być do niedawna frontowa elewacja kamienicy przy ul. Ruskiej 22 we Wrocławiu<sup>7</sup>.

Niezwykle interesujących przykładów poszukiwań fakturalnych dostarczają elewacje klasztorów w Henrykowie i wspomnianym już Kamieńcu Żąbkowickim, wykonane w latach osiemdziesiątych XVII w. przez pochodzącego z południowych Niemiec Mathiasa Kirchbergera i jego warsztat, składający się z budowniczych przybyłych z Bawarii i Tyrolu. Do wymienionych już technik uzyskiwania faktu-

<sup>5</sup> Znaczne partie tynków zostały odtworzone w zaprawie cementowo-wapiennej podczas prac renowacyjnych w XIX i XX w.

<sup>6</sup> Relikty tych tynków, barwionych w masie, odkrył Maciej Małachowicz podczas ostatnich prac renowacyjnych. Niestety, faktura ta nie została odtworzona i obecnie jest jedynie widoczna na niewielkim fragmencie tynku, zachowanym jako tzw. *świadek* na elewacji północnej kaplicy.

<sup>7</sup> Podczas niedawnego remontu zniszczono pierwotny, dość dobrze zachowany, wystrój fasady. Stan obecny jest karykaturalną próbą odtworzenia fasady barokowej.





Ryc. 4. Klasztor w Lubiążu. Fragment dziurkowanej faktury tynku na elewacji

ry przez gruboziarnisty narzut i dziurkowanie dodano tu inkrustację tynku kawałkami szkła. Technikę tę zastosowano w obu budowlach na powierzchni kartuszy międzyokiennych i luster cokołów podokiennych oraz cokołów pilastrów. W Henrykowie kawałki szkła wciśnięto w powierzchnię tynku na sztorc, w Kamieńcu zaś szkiełka ułożono na płask, różnicując ich kształt. W kartuszach zastosowano szkiełka nieregularne, w lustrach cokołów podokiennych natomiast dobrano szkiełka o lancetowatym kształcie, ustawiając je pionowo<sup>8</sup>. Należy tu dodać, że tynk stanowiący podkład dla szkiełek został zabarwiony w masie i położony na podkładzie z białego tynku wapiennego. Występują tu tynki ciemnoszare, niemal czarne i ceglasto-czerwone. Zabarczenie czarne uzyskano przez dodanie do zaprawy węgla drzewnego i popiołu, tynk czerwony zaś powstał dzięki domieszce miazgi ceglanej. Szczególny nacisk położono na kolorystyczne zróżnicowanie poszczególnych partii gzymsów wieńczących, gdzie oprócz tynku barwionego w masie stosowano także malowanie, być może w typie marmoryzacji. Tynkowe akanty kapiteli pilastrów fasady klasztoru w Kamieńcu podmalowano linearnie czerwoną farbą, w celu wzbogacenia plastyki liści.

<sup>8</sup> Na typ rozwiązania elewacji klasztoru w Henrykowie zwrócił uwagę w swym artykule P. Kanold, jednak mylnie określił technikę wykonania tynku jako sgraffito [11]. Elewacje henrykowskie po remoncie prowadzonym w latach siedemdziesiątych XX w. straciły wiele z cech autentyku, m.in. przez wprowadzenie współczesnego szkła fabrycznego. W wyniku prowadzonych od dwu lat, pod nadzorem autora niniejszego artykułu, prac remontowych i wykonanych przy tej okazji przez Piotra Wanata badań konserwatorskich, uzyskano wiele nowych informacji, dotyczących pierwotnej kolorystyki i wystroju elewacji klasztoru henrykowskiego.

Interesujące i niespotykane, poza Henrykowem i Kamieńcem, jest ukształtowanie lica ściany tworzącej tło dla artykulacji architektonicznej. Na gładkiej powierzchni świeżego tynku wykonano narzut z grud zaprawy, przyciskanych następnie packą – w efekcie uzyskano mniej lub bardziej regularne krążki<sup>9</sup>.

Sposób opracowania tynków w Henrykowie i Kamieńcu nie ma analogii na Śląsku i, jak się wydaje, jest to indywidualna koncepcja Kirchbergera i jego warsztatu, mająca, być może, źródło w prowincjonalnej architekturze południowych Niemiec. W sensie stylistycznym jest to zapewne dość odległa trawestacja włoskich pomysłów manierystycznych, które były przenoszone na Śląsk także w formie czystej, czego przykładem są wnętrza *sala terrena* i pawilonu ogrodowego w Gorzanowie oraz gabinetu w narożnej wieżycze pałacu w Luboradzu, gdzie dekorację ścian stanowi imitacja skał, tufów wulkanicznych, muszli, wzbogacona kawałkami kolorowych szkiełek i lusterek<sup>10</sup>.

Niezwykle ważnym czynnikiem w kształtowaniu elewacji był kolor. Jak już wspomniano, kolorystyka barokowych elewacji śląskich jest mało znana. Przystępując do analizy tego problemu należy zdawać sobie sprawę z fragmentaryczności informacji, dotyczących zwłaszcza wcześniejszych, XVII-wiecznych rozwiązań, a także z tego, że barokową kolorystykę postrzega się na ogół przez pryzmat kanonu wykształconego w XVIII w. Tymczasem jest oczywiste, że w ciągu ponad półtorawiecznego okresu trwania baroku w architekturze Śląska, konwencje dotyczące malowania elewacji musiały ulegać przemianom.

Wydzielić można dwa zasadnicze typy zastosowania koloru na elewacji. W pierwszej grupie kolor pełni funkcję służebną, podkreśla różnice fakturalne, wzmacnia trójwymiarową artykulację architektoniczną i potęguje dekoracyjność wystroju rzeźbiarskiego. Drugi typ, to elewacje, w których kolor w sposób autonomiczny tworzy architekturę.

Istotną rolę w rozwiązaniach kolorystycznych odgrywała dostępność barwników. Najpowszechniej były używane pigmenty pochodzenia organicznego i mineralnego, a więc sadza i węgiel drzewny, miazga ceglana, różnego rodzaju glinki, zawierające związki żelaza, umożliwiające uzyskiwanie szerokiej gamy barw, od żółci, poprzez czerwień, do brązu. Błękity i zielenie, jako trudniej dostępne, były stosowane rzadziej. Sporadycznie pojawiały się także złocenia.

Koncepcje kolorystyczne realizowano na ogół przez malowanie powierzchni tynku. Dość częste są jednak realizacje, gdzie stosowano zaprawy barwione w masie. Przykładem takiego właśnie rozwiązania są wspomniane już elewacje kaplicy św. Elżbiety przy katedrze wrocławskiej<sup>11</sup>. Tynku, o podobnym, czerwonym zabarwieniu, użyto na elewacjach pałacu w Piotrkowicach, tynki natomiast bar-

<sup>9</sup> W klasztorze w Kamieńcu są widoczne różnice w technice wykonania narzutu, wynikające z faktu, iż budynek był odbudowywany po pożarze w 1817 r. Do narzutu wykonywanego w tym okresie użyto bardziej plastycznej zaprawy.

<sup>10</sup> Bliższym źródłem inspiracji mogły być budowle z terenu Czech, gdzie tego typu dekoracje występują dość często, np. *sala terrena* w praskim pałacu Wallensteina, czy mur otaczający ogród pałacu Troja.

<sup>11</sup> Krzykliwa krytyka, z jaką spotkała się zrealizowana ostatnio kolorystyka kaplicy, jest całkowicie chybiona, gdyż dość wiernie powtórzono kolor autentycznej barokowej zaprawy.





Ryc. 5. Kłasztor w Kamieńcu Ząbkowickim. Fasada. Kartusz pod oknem drugiego piętra



Ryc. 6. Kłasztor w Kamieńcu Ząbkowickim. Fasada. Fragment płyciny pod oknem pierwszego piętra

wione węglem drzewnym występują między innymi na elewacjach cysterskich klasztorów w Henrykowie i Kamieńcu Ząbkowickim<sup>12</sup>.

Pewną rolę w rozwiązaniach kolorystycznych mogła odgrywać zarówno lokalna tradycja, jak i symbolika barw. Wiadomo, że w niektórych rezydencjach kolor czerwony występuje na elewacjach nieprzerwanie od średniowiecza aż do XX w., mimo zmieniających się form wystroju architektonicznego<sup>13</sup>.

Na Śląsku, podobnie jak w Czechach, w okresie wczesnego baroku, a więc w 2. połowie XVII w. najczęściej stosowanym rozwiązaniem wydaje się malowanie intensywnym, zazwyczaj czerwonym kolorem, systemu tektonicznego na białej płaszczyźnie ściany<sup>14</sup>. Ten typ rozwiązania występuje między innymi w pałacu w Domanicach, gdzie na gładkiej, bielonej powierzchni ścian, podzielonej gładkimi gzymsami międzykondygnacyjnymi, rozmieszczono otwory okienne, obramione malowanymi na czerwono opaskami. Cokół elewacji pokrywało boniowanie, być może pomalowane na czerwono. Czerwone tynkowe bonie otaczały także okna dolnej kondygnacji. Okna wyższych kondygnacji miały natomiast opaski uszakowe, wydobyte z płaszczyzny ściany za pomocą wąskiej tynkowej listwy. Poniżej otworów okiennych znajdowały się tynkowe, malowane na czerwono, lustra. Zapewne w drugiej połowie XVIII w. usunięto niemodne już boniowane obramienia okien pierwszej kondygnacji i wszystkie okna obwiedziono nowymi, bardziej plastycznymi opaskami uszakowymi. Zmieniono także kolorystykę na bardziej odpowiadającą gustom epoki – wyeliminowano czerwień, całą elewację pomalowano w kolorze jasnougrowym, a opaski okien, gurdy i bonie parteru pomalowano w kolorze rozbielonego ugru. Elewacje pałacu w Domanicach są niemal modelowym przykładem zmian, jakie nastąpiły w kanonie kolorystycznym między XVII a XVIII w.

<sup>12</sup>Tynk barwiony węglem drzewnym był powszechnie stosowany już w XVI w., jako spodnia warstwa w dekoracji sgraffitowej.

<sup>13</sup>Na przykład w dworze w Białobrzeziu [18].

<sup>14</sup>M.in. ostatnio zrekonstruowane elewacje pałacu w Opoćnie oraz pałacu Troja.



Ryc. 7. Kłasztor w Kamieńcu Ząbkowickim. Fasada. Głowica pilastra i fragment ściany z widocznym krążkowym narzutem tynkowym

Malowana czerwona farba artykulacja architektoniczna znajdowała się także na rozbudowanym w XVII w. pałacu w Maniowie Małym<sup>15</sup>, gdzie na białej płaszczyźnie ściany wymalowano pionowe czerwone pasy, spinające otwory okienne, a na narożach budynku namalowano czerwona kreską bonie.

Malowane bonie pojawiły się także na narożach i w obramieniu bramy Arsenалу Mikołajskiego we Wrocławiu, pokrytego nowymi tynkami w 1679 r.<sup>16</sup>

Przykładem aranżacji elewacji, opartej wyłącznie na kolorze jest barokizacja pałacu w Rudnicy z 1718 r. [6]. Na gładkiej powierzchni ściany, w świeżym tynku, zaznaczono rylcem artykulację architektoniczną, proste opaski okienne bez uszaków, a także podziały stolarki

<sup>15</sup> Studium historyczne pałacu pomija kwestie kolorystyczne [7].

<sup>16</sup>Marcin Bukowski w swej monografii Arsenалу pisze, iż brama południowa miała obramienie wykonane z kamienia i jej autorstwo przypisuje warsztatowi Martina Fiebiga [4, s. 32]. Szczegółowa analiza źródeł ikonograficznych i badania obiektu dowiodły, że zarówno bonie w obramieniu bramy, jak i bonie narożne, były namalowane farbą na gładkim tynku. Zachował się *in situ* fragment tynku z resztkami polichromii i datą 1658 w ponad bramą południową.





Ryc. 8. Pałac Troja w Pradze. Kolorystyka elewacji

i układ sześciobocznych tafli szkła w oknach iluzyjnych<sup>17</sup>. Następnie poszczególne elementy zróżnicowano kolorystycznie. Cokół pokryły poziome pasy, na przemian białe i czarne, otwory okienne umieszczono na tle szerokich pasów czarnych, obrzeżonych po bokach wąskim paskiem białym, a płaszczyzny ścian, stanowiące tło, pomalowano w kolorze ugrowym. Taki sam kolor otrzymały opaski okienne, stolarkę okienną zaś namalowano ugiem złocistym i podkreślono czerwoną kreską. Iluzjonistyczne szybki okienne namalowano farbą ciemnoszarą.

W podobny sposób wykonano barokizację elewacji zamku w Otmuchowie, gdzie linearnie namalowano na białym tle obramienia okienne wraz z segmentowymi rozerwanymi naczółkami, boniowane pasy obiegające elewację na wysokości podokienników, a następnie pokryto ten rysunek polichromią w kolorze błękitnym, ugrowym i ciemnoszarym.

Do tej samej grupy należą także elewacje dworu w Lisim Kącie, gdzie kolor był jedynym czynnikiem organizującym układ elewacji. Gładkie płaszczyzny ścian dworu pomalowano na czarno, akcentując białymi pionowymi pasami naroża budynku i obramienia okien, obwiedzione prostym listwowym profilem, podobnie jak w Domanicach. Podokiennie lustra pokryto jaskrawą cynobrową czerwienią<sup>18</sup>.

Czerń użyta do pomalowania barokowej elewacji, ostrzegana przez pryzmat współczesnych potocznych wy-

obrażeń o kolorystyce może sprawiać wrażenie ekstrawagancji, jednak elewacje dworu w Lisim Kącie nie są przykładem odosobnionym. Czarne były także elewacje zbarokizowanego dworu w Lubiechowie, a także fasada kamienicy numer 5 przy wrocławskim Rynku [9]. Czarne podmalówki uplastyczniają kostki gzymsów elewacji klasztorów w Lubiążu i Henrykowie, a w klasztorze w Otyniu czarny pas podkreśla gzyms.

Połączenie plastycznych tynkowych boni, o dziurkowanej fakturze, z linearnym zaakcentowaniem za pomocą ryłca elementów wystroju elewacji, takich jak lustra podokiennie, nastąpiło w elewacjach zbarokizowanego zamku w Pielaszkowicach. Czerwona farba pokrywała tu całą elewację, z wyłączeniem jasnoszarych opasek okiennych, gzymsu między drugim a trzecim piętrem i narożnych boni. Zarówno w Pielaszkowicach, jak i w Lisim Kącie występuje bardziej nowatorska, charakterystyczna dla XVIII w. zasada relacji kolorystycznych – płaszczyzna ściany została pokryta ciemniejszą farbą i na tym tle wybijają się jaśniejsze elementy artykulacji elewacji.

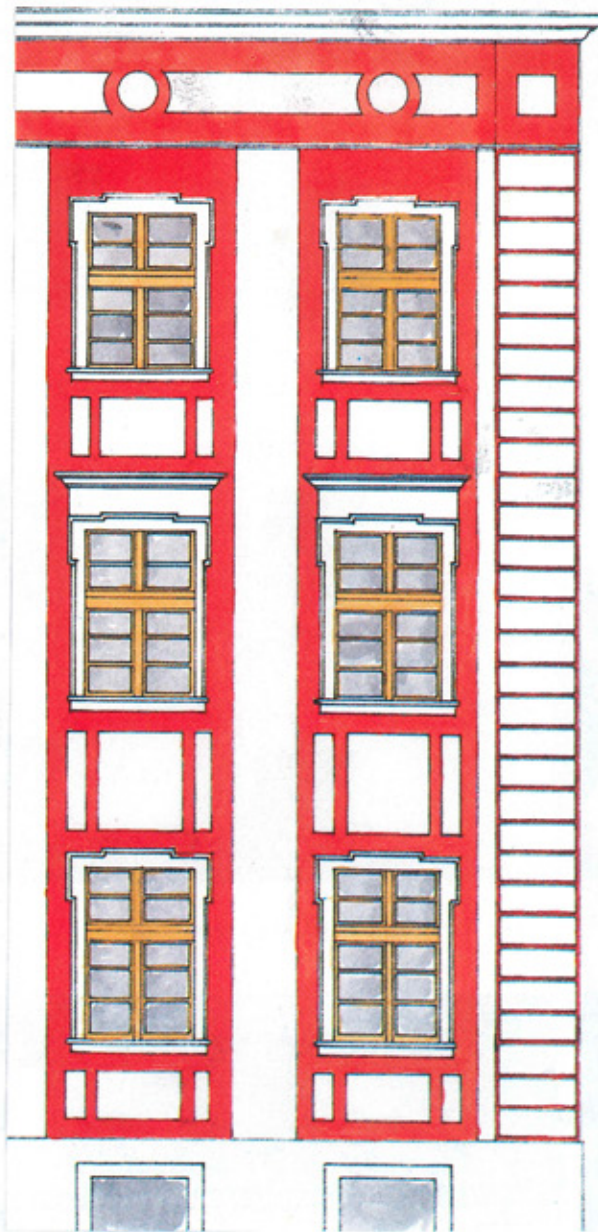
Jednym z najwcześniejszych i zarazem najbardziej okazałych przykładów podkreślenia kolorem artykulacji elewacji wykonanej w tynku były elewacje pałacu żagańskiego<sup>19</sup>. Pierwotnie boniowany cokół budynku był karminowy, płaszczyzny ścian żółte, boniowane obramienia okien i detale rzeźbiarskie zaś szare [13, s. 50], a więc schemat

<sup>17</sup> O rytowaniu konturów na elewacjach rezydencji w Würzburgu wspomina Richard Pfister [19].

<sup>18</sup> Studium dworu opisuje przemiany architektoniczne i historię, pomijając kwestie kolorystyczne [2].

<sup>19</sup> Przeprowadzony w ostatnich latach remont elewacji zatara oryginalną kolorystykę.

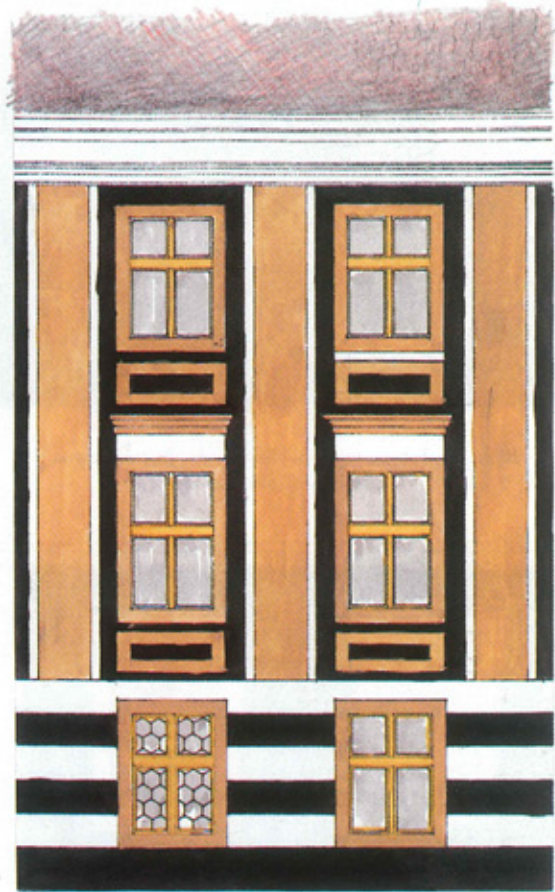




Ryc. 9. Rekonstrukcja schematu kolorystycznego elewacji pałacu w Maniowie Małym (oprac. autora)

kolorystyczny był bardziej nowatorski niż w czeskiej rezydencji Lobkowitzów – pałacu w Roudnicach, gdzie zastosowano jeszcze tradycyjny siedemnastowieczny system czerwonej artykulacji na białym tle. Być może w Żaganiu zastosowano się do wskazówek z traktatu Josepha Furtenbacha, który zalecał, by tło było malowane albo na żółto, albo na czerwono, elementy wystroju natomiast powinny być szare [8]. Pierwotny schemat kolorystyczny elewacji żagańskich jest fragmentarycznie widoczny na elewacjach pałacu w Lasocinie, wzorowanego na rezydencji żagańskiej, nie tylko w architekturze, ale i w kolorystyce.

U schyłku XVII wieku coraz powszechniej była stosowana zasada ciemnego tła i jasnego systemu artykulacji. W warstwie fakturalnej odpowiada to szorstkiemu tynkowi ściany i gładkim powierzchniom tynków lizen, pilastrów



Ryc. 10. Rekonstrukcja schematu kolorystycznego elewacji zamku w Rudnicy (oprac. autora)

i gzymsów. Taka właśnie zasada dominuje w rozwiązaniu elewacji wznoszonych w latach osiemdziesiątych XVII w. klasztorów w Henrykowie i Kamieńcu Żąbkowickim. W klasztorze henrykowskim na tle ceglasczerwonej ściany parteru wprowadzono jasne podziały ramowe. Partie wyższych kondygnacji pomalowano na żółto, akcentując białą płaty punktowego narzutu.

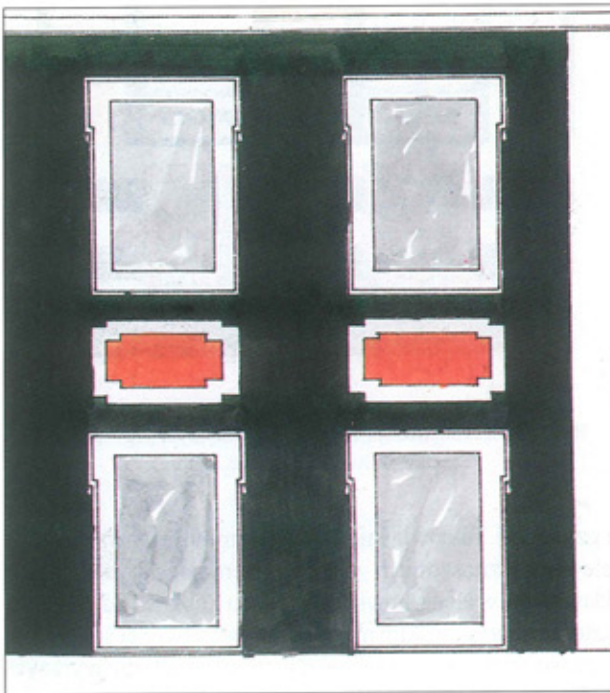
W pierwszej ćwierci XVIII wieku w płaszczyznach tła dominował kolor czerwony, któremu przeciwstawiano ugrowy lub szary detal i podziały architektoniczne (m.in. pałace w Parchowie i Chocianowie), ale w późniejszym okresie kontrast między tłem a detalem został osłabiony, gama kolorystyczna zaś rozjaśniona, czego przykładem są m.in. elewacje dworu w Orłowcu, gdzie na jasnożółtym tle wprowadzono biały detal i podziały architektoniczne. Ta tendencja rozjaśniania kolorystyki jest zapowiedzią nowej, rokokowej konwencji estetycznej.

Na Śląsku dość rzadkie są przykłady ozdabiania elewacji budowli malarstwem figuratywnym. Poza dość powszechnie występującymi iluzjonistycznymi malowanymi oknami (m.in. Rudnica, Otmuchów, Grodziszczce, Chocianów, Grodziec, Maniów), wprowadzanymi głównie w elewacjach budowli barokizowanych, w celu uzyskania uporządkowanego układu otworów okiennych, znanych jest jedynie kilka przykładów malarstwa figuratywnego. Chyba najwcześniejsze, bo pochodzące jeszcze z lat sześć-





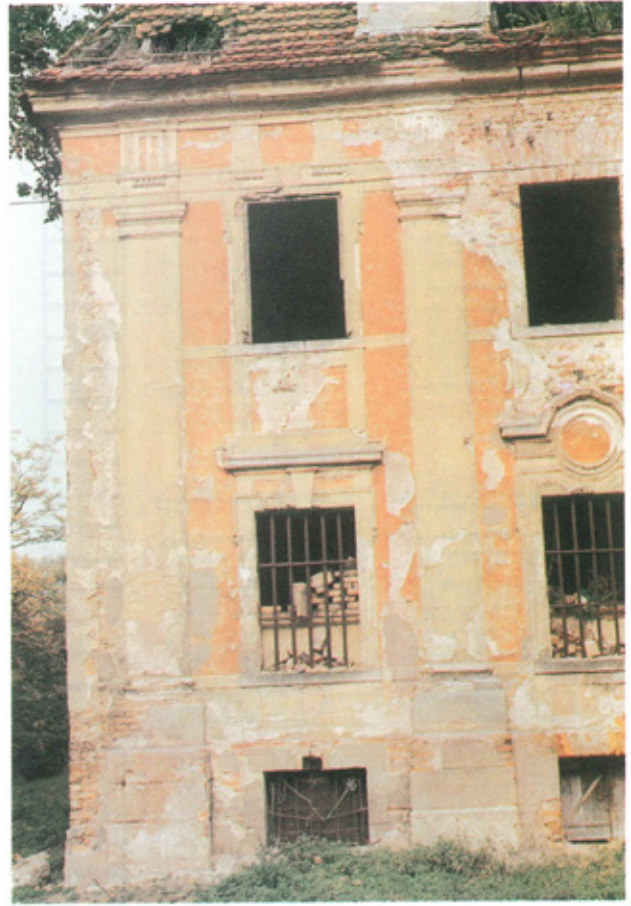
Ryc. 11. Zamek w Otmuchowie. Fragment elewacji z relikwami polichromii



Ryc. 12. Rekonstrukcja schematu kolorystycznego dworu w Lisim Kącie (oprac. autora)

dziesiątych XVII w. są malowane obramienia okien i fryz podokapowy w dziedzicznych elewacjach ratusza w Brzegu. Malowana *en grisaille* dekoracja o motywach ornamentu rollwerkowego, podwieszonych na wstęgach pęków kwiatów i owoców, ma niewątpliwie manierystyczny rodowód, ale plastyczność i naturalizm przedstawienia – to już niewątpliwie cechy barokowe, formy tej dekoracji zaś mają niewątpliwie analogie we wczesnobarokowych dekoracjach sztukatorskich.

Z wymienionych przez Lutscha przykładów malowideł na elewacjach zachowały się fragmenty wykonanych sepią *en grisaille* postaci pod gzymsem pałacu w Gorzanie [17, t. 2, s. 51], zapewne z czasu przebudowy w 1737 r. Nie dotwały natomiast do naszych czasów przedstawienia świętych na ratuszu w Głogówku, pędzla Sebastiniego, wykonane w 1774 r. [17, t. 4, s. 300]. Do tej grupy należy



Ryc. 13. Pałac w Parchowie. Fragment elewacji



Ryc. 14. Kamienica przy Rynku nr 8 Pod Elektorami we Wrocławiu. Fasada



zaliczyć, także nieistniejącą, dekorację malarską elewacji dwu pawilonów przy pałacu w Bożkowie [5]<sup>20</sup>.

Najokazalszym śląskim przykładem malarstwa fasadowego jest ostatnio zrekonstruowana<sup>21</sup>, pochodząca z 1672 r. polichromia kamienicy nr 8 przy wrocławskim Rynku, gdzie na tle malowanej artykulacji architektonicznej przedstawiono pełnifiguralne postacie siedmiu elektorów Rzeszy i cesarza Leopolda I [20]. Kompozycja całości, choć stworzona w epoce baroku, ma wyraźne cechy manierystyczne, gdyż najpewniej została zapożyczona z podobnych późnorennesansowych dekoracji malarskich popularnych w północnych Włoszech i rozpowszechnionych później w południowych krajach niemieckich<sup>22</sup>.

Przy okazji omawiania kolorystyki elewacji należy wspomnieć o dość rozpowszechnionym w okresie baroku malowaniu kamienia. Kierowano się przy tym pobudkami zarówno praktycznej, jak i estetycznej natury. Malowano więc kamień w celu ukrycia jego wad i różnic w kolorze<sup>23</sup>, ale pomalowanie na czerwono kamiennych portali

<sup>20</sup> Fotografie przedstawiające te pawilony i ich dekorację opublikował Richard Konwiarz [16].

<sup>21</sup> Rekonstrukcję malowideł wykonał dr Jan Żelbromski wraz z zespołem konserwatorów.

<sup>22</sup> Kompozycja malarskiej dekoracji elewacji wykazuje wyraźne podobieństwo do polichromii fasady Alte Post w Landshut, a także Palazzo Ivrea w Genui, pochodzącej z końca XVI w. (por. [3]) Decyzja o zastąpieniu rzeczywistych podziałów architektonicznych architekturą malowaną była wynikiem wyboru estetycznego, a nie ograniczeń finansowych, jak to sugeruje Kalinowski [13, s. 252].

Także w pałacu w Rudnicy i na zamku w Otmuchowie architektoniczną artykulację elewacji wykonano w polichromii i jest wątpliwe, by zdecydowały o tym względy natury finansowej.

klasztora w Trzebnicy i północnego portalu kościoła Marii Magdaleny we Wrocławiu wynikało ze względów estetycznych, podobnie jak malowanie białą farbą rzeźb zdobiących kaplicę Hohberga przy wrocławskim kościele św. Wincentego oraz pomnika św. Jana Nepomucena na Ostrowiu Tumskim we Wrocławiu<sup>24</sup>.

Zaprezentowane przykłady – to rezultat zaledwie wstępnego rekonesansu, wykazującego potrzebę dalszych badań. Jednak już obecnie można stwierdzić, że dla XVII w. charakterystyczne jest akcentowanie artykulacji i wystroju intensywnym kolorem i zróżnicowanym opracowaniem fakturalnym, z jednocześnie gładkim i jasnym tłem. Na szczególną uwagę zasługuje bogactwo i intensywność kolorystyki XVII-wiecznych elewacji, niejednokrotnie odbiegających zarówno od współczesnych obiegowych wyobrażeń o baroku, jak i trudnych do pogodzenia z obecnymi kryteriami estetycznymi.

Typowa dla tego okresu jest także duża różnorodność technik fakturalnych, co należy przypisać spóźnionym wpływom manieryzmu północnowłoskiego.

W XVIII wieku, jak już wspomniano, relacje zostały odwrócone – gładki i jasny detal i artykulacja jawi się na ciemniejszym, fakturalnym tle. Gama kolorystyczna uległa ograniczeniu i stonowaniu, zawęził się także repertuar rozwiązań fakturalnych.

<sup>23</sup> Potwierdzeniem takiej funkcji polichromii kamiennej okładziny elewacji jest m.in. list biskupa Damiana Schönborna z 1762 r., dotyczący pałacu w Bruchsal [19].

<sup>24</sup> Próby odtwarzania polichromii kamiennego detalu spotykają się zwykle ze sprzeciwem, jako sprzeczne z zakorzenioną, lecz niestety błędną doktryną konserwatorską, nakazującą eksponowanie naturalnego lica kamienia.

## Bibliografia

- [1] Arsyński Marian, *O problemach kolorystyki fasad*, Zeszyty Naukowe Uniwersytetu Mikołaja Kopernika w Toruniu, 16, 1966, s. 151–166.
- [2] Bandurska Zofia, *Studium historyczno-architektoniczne dworu w Lisim Kącie (woj. opolskie)*, mpis dostępny w Regionalnym Ośrodku Studiów i Ochrony Środowiska Kulturowego we Wrocławiu (ROSiOŚK), 1980.
- [3] Baur-Hainhold Margarete, *Bemalte Fassaden*, München 1975.
- [4] Bukowski Marcin, *Arsenal Wrocławski przy Bramie Mikołajskiej*, Wrocław 1979.
- [5] Eysymontt Krzysztof, *Studium historyczno-architektoniczne ogrodu i pałacu w Bożkowie (pow. Nowa Ruda)*, mpis w ROSiOŚK, 1969.
- [6] Eysymontt Krzysztof, *Studium historyczno-architektoniczne pałacu w Rudnicy*, mpis w ROSiOŚK, 1979.
- [7] Frankowska Maria, *Studium historyczno-architektoniczne pałacu w Maniowie Małym (woj. wrocławskie)*, mpis w ROSiOŚK, 1979.
- [8] Furttenbach Joseph, *Architectura Recreationis*, Augsburg 1640.
- [9] Grabarczyk Elżbieta, *Dokumentacja prac badawczo-poszukiwawczych warstw wymalowań i tynków na fasadzie kamienicy Rynek 5*, mpis w ROSiOŚK, 1988.
- [10] Hošek Jiří, Muk Jan, *Omitky historických staveb*, Praha 1989.
- [11] Kanold P., *Wesen und Beispiele der Freskomalerei der Renaissance und des Barock*, [w:] Farbe am Hause, Berlin 1925.
- [12] Kalinowski Konstanty, *Architektura barokowa na Śląsku w drugiej połowie XVII wieku*, Wrocław 1974.
- [13] Kalinowski Konstanty, *Architektura doby baroku na Śląsku*, Warszawa 1977.
- [14] Kilarski Maciej, *O właściwą fakturę muru zabytkowego*, „Ochrona Zabytków” 1/1955.
- [15] Kobler Franz, Koller Martin, *Farbigkeit der Architektur*, [w:] Reallexikon zur deutschen Kunstgeschichte, t. VII, München 1975, s. 274–428.
- [16] Konwiarz Richard, *Alt Schlesien*, Breslau br.
- [17] Lutsch Hans, *Verzeichnis der Kunstdenkmäler der Provinz Schlesien*, t. 1–4, Breslau 1886.
- [18] Matejuk Bożena, *Zespół pałacowo-parkowy w Białobrzeczu gm. Kondratowice*, mpis w ROSiOŚK, 1989.
- [19] Pfister Richard, *Die Farbe in der Architektur*, „Deutsche Bauzeitung” nr 6,8,9/1925.
- [20] Rybka-Ceglecka Iwona., *Studium historyczno-ikonograficzne malarskiego wystroju fasady kamienicy przyrynekowej nr 8 we Wrocławiu*, mpis ROSiOŚK, 1990.
- [21] Zin Wiktor, *Zagadnienie faktur architektonicznych na przykładach polskich*, Zeszyty Naukowe Politechniki Krakowskiej, 1, 1956.



### *Texture treatment and colour of Baroque elevations in Silesia*

Fragmentariness of research and the scantiness of scientific literature on contemporary architectural facture treatment and colour, significantly hinders conservatory works and more than once leads to erroneous conclusions. The aim of this article is to bring to notice the especially interesting period in the history of transformations of colour and facture treatment solutions constituted by the Baroque.

The dominant tendency of those times to bring out the elevation surface, with, at the same time, endeavours to imitate Italian prototypes was, as it seems, the main stimulus which caused development techniques in the elaboration of plaster facture treatment. The palace in Żagań was one of the earliest and the most representative examples illustrating this phenomenon – its elevations made almost wholly of plaster have a variety of stone wall types' imitations. The attractiveness of this solution is manifested in the imitations of the Żagań residence in neighbouring buildings (mansions in Broniszów, Lasocin and Chotków).

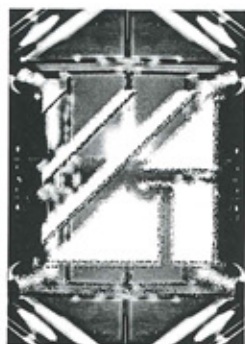
To diversify the elevation facture treatment, the surface of fresh plaster was grooved or punched. The latter method, used on a wider scale on the elevations of the monastery in Lubiąż, occurs fairly often up to the end of the 20th century. The elevations of monasteries in Henryków and Kamieniec Ząbkowicki are exceptional with relation to the facture treatment technique as well as colour conceptions. The elevation surface is varied through the application of plaster rings on to its face, the corner rustica-

tion was punched, and the areas of cartouches and under-the-window panels were enriched by inlaid work of glass pieces in the plaster face. A rich colour solution was obtained mainly through applying plasters coloured en masse, and some elevation fragments were painted. Baroque colours depended, above all, on the accessibility of dyes, and the symbolism of hues also had its meaning. Colour usually played a role lesser in meaning to the decorations, it strengthened the three-dimensionality of architectonic articulation and intensified the decorative art, however, fairly numerous is the group of buildings where on a smooth wall surface illusory architectural divisions were painted (the castles in Otmuchów and Rudnica, and the mansion in Lisi Kąt).

The texture treatment solutions were supplemented by colour, especially intensive in the 17th century. Up to the first quarter of the 18th century there predominates painting with a darker colour, most often red, of the articulations while the background usually remains lighter, usually white. This principle is turned around in the 18th century, i.e. the background is darker and the articulation lighter. The palette of hues succumbs to gradual weakening, simplification is also noticeable in the facture treatment solutions.

The examples described are the result of only a preliminary reconnaissance, which proves the necessity and purposefulness of carrying out further research on contemporary colour and texture treatment of elevations.





# Architectus

## Dziedzictwo

Rafał Eysymontt

### *Barwne projekty z XVIII i początku XIX wieku w archiwum w Legnicy*

Kolorystyką barokowych i klasycystycznych elewacji w architekturze Dolnego Śląska dotychczas się nie zajmowano. Przykładem może tu być praca Hansa Junga, poświęcona rozwojowi barokowych fasad Wrocławia, Legnicy i Nisy, w której właściwie autor tego tematu nie poruszył [5]. To samo dotyczy prac Konstantego Kalinowskiego [6]. Jedną z przyczyn takiego stanu rzeczy jest faktyczny brak bezpośrednich przekazów na temat kolorów elewacji z czasów, kiedy budowle powstawały, nie ma też właściwych komentarzy do tego problemu w późniejszych opisach. Nasze ustalenia dotyczące barw barokowych budowli opierają się głównie na badaniach warstw powłok malarskich, często dających dość wątpliwe ustalenia, co wynika z przekształceń chemicznych powłok barwnych, pokrytych licznymi warstwami tynku, jak również często z faktu niemożności ustalenia, czy dane warstwy stanowiły warstwę wierzchnią, czy jedynie warstwę podkładową oryginalnej powłoki barwnej<sup>1</sup>.

Z wymienionych powodów, materiałem niezwykle cennym są oryginalne barwne projekty, choć i w tym wypadku można mieć czasem wątpliwości, czy przedstawione na ry-

sunkach elewacji kolory są rzeczywiście projektowanymi dla danej budowli, czy są jedynie formą „uatrakcyjnienia projektu architektonicznego”? Takie „podbarwienie” miało ułatwić jego sprzedaż i spełniało podobną funkcję jak współczesne „barwne digitalizacje”.

W tej sytuacji dużej wagi nabierają projekty z przełomu XVIII i XIX w. zachowane w Aktach Miasta Legnicy<sup>2</sup>.

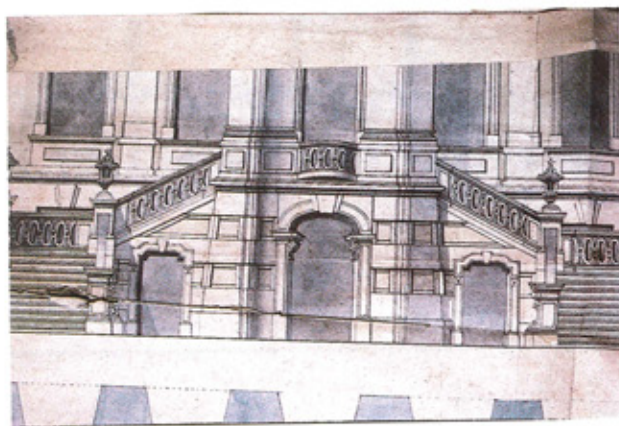
Jednym z pierwszych budynków barokowego miasta wymienionym w rękopiśmiennym opisie Friedericha B. Wernhera z połowy XVIII w. jest ratusz: *Ratusz obok sukienic i innych podobnych domów stoi pośrodku rynku i jest na nowo wzniesiony ostatnio i ma na sobie biały herb z dwoma kluczami...* [13, s. 61]. Jak widać w opisie tym kolor pojawia się jedynie w określeniu barwy detalu, ma on tu funkcję heraldyczną. Jeszcze mniej jest barwy w projekcie zewnętrznych schodów dla tej budowli<sup>3</sup> (ryc. 1).

<sup>2</sup> Możliwość dotarcia do tych projektów autor zawdzięcza zleceniu przez Wojewódzkiego Konserwatora Zabytków w roku 1987 wykonania „Studium historyczno-urbanistycznego centrum Legnicy”, co dało szansę na szeroką kwerendę archiwalną i rozpoznanie w terenie.

<sup>3</sup> W 1737 roku Franz Michael Scheerhofer przedstawił rysunek nowego ratusza, a w 1738 r. model jego dachu. Drugi, konkurencyjny model przedstawił miejski mistrz budowlany Sperling. Pierwsze rozwiązanie zyskało większą aprobatę i w związku z tym Franz Michael Scheerhofer, syn Jakoba Scheerhofera, mistrza z Muselbach w Austrii, który uzyskał obywatelstwo legnickie w 1708 r., od tego momentu występuje jako mistrz budowlany ratusza. Taką też atrybucję potwierdza Thieme-Becker. Jak wynika z innego protokołu z 1746 r. autorem i prowadzącym budowę schodów był młody kamieniarz Steudner [1], [3, s. 224].

<sup>1</sup> Tak było ostatnio z budynkiem przy Rynku 33 we Wrocławiu. Dyskusja była tym bardziej zażarta, że dotyczyła co najmniej dwufazowej elewacji kamienicy, w pierwszej warstwie o charakterze neoklasycystycznym (wkrótce po 1794 r.) i mocno restaurowanej w trakcie drugiej fazy (wtedy powstał niezwykle bogaty wystrój neobarokowy wnętrz) realizowanej od roku 1896. Fakt realizacji elewacji w dwóch tak różnych formacjach stylistycznych spowodował również zupełnie nie związane ze sobą estetycznie warstwy barwne na elewacji tej kamienicy. Dzieje obiektu podaje Ł. Krzywka [8, s. 131–242].





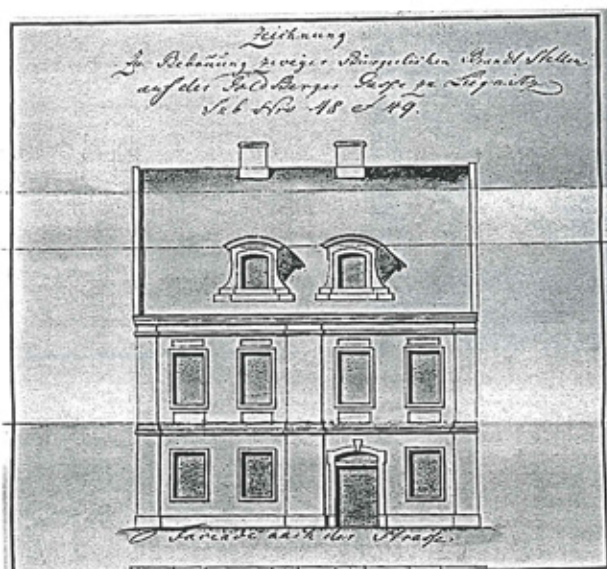
Ryc. 1. Projekt schodów ratusza, 1743, rysunek piórkiem lawowany. Steudner(?) Wojewódzkie Archiwum Państwowe Akta Miasta Legnicy, dalej WAP, (sygn. 1310), repr. autora

Budowę ratusza rozpoczęto w 1736 r. Była ona nadzorowana przez specjalną komisję miejską. Szeroki udział wielu projektantów i wykonawców spowodował, że ich dzieło nie odznacza się jakimś szczególnym charakterem architektonicznym. Odbija od tego bardzo stonowanego wyrazu plastycznego dzieła koncepcja lustrzanych schodów z kamiennymi latarniami, będąca samodzielnym *meisterwerkem*. O ich niezależnym od samego korpusu ratusza wykonaniu świadczy nie tylko zachowany indywidualny projekt, ale również nieco późniejsza, niż samego korpusu budowli, data ich powstania. Słabe lawowanie projektu nie daje nam, niestety, szans na rozpoznanie koncepcji kolorystycznej głównego elementu zewnętrznej reprezentacji siedziby władzy miejskiej. Zdaje się ono jedynie podkreślać plastykę podziałów architektonicznych.

Idźmy dalej za opisem Wernhera. Barwą wymienioną tu wielokrotnie jest złoto: *Książęcy zamek w Legnicy prezentuje się tak dobrze jak dawniej. W obecnej swojej strukturze, w sztuce budowlanej ozdobnie wzniesiony, z ozdobnymi szczytami pierwszej budowli, z połączanymi kulami i miedzianymi połączanymi smokami dachowymi, kamiennymi statuami takimi, jakie w roku 1618 rozpoczął budować Jerzy Rudolf*. Widzenie przez Wernhera jedynie barw typu heraldycznego zauważamy również przy okazji kościoła parafialnego: *Kościół św. Piotra i Pawła jest pierwszym miejskim kościołem parafialnym z wysoką mocną wieżą z dwoma przezroczami, pokrytą zieloną miedzią z połączaną kulą, ciężkimi dzwonami, kamienną galerią i trzema zegarami* [13, s. 68]. Opisem jedynie struktur architektonicznych, a nie ich barwy, jest również tekst Wernhera dotyczący Akademii Rycerskiej.

Nie pojawiają się natomiast w opisie Wernhera domy mieszkalne – jedno z ciekawszych zjawisk architektonicznych w mieście w 3. i 4. ćwierci XVIII w. Do naszych czasów zachowała się seria typowych projektów budynków miejskich z roku 1765, projektowanych dla ulicy Złotoryjskiej i Chojnowskiej (ryc. 2–6)<sup>4</sup>. Ich autorem jest miejski inspektor budowlany – Christian Isemer. Jego działalność

<sup>4</sup> Projekty te zachowały się w legnickim oddziale Wojewódzkiego Archiwum Państwowego we Wrocławiu. Pokazane projekty zostały umieszczone w zespole *Akta Miasta Legnicy*.



Ryc. 2. Projekt odbudowy domu nr 48/49, wzniesionego na dwóch sąsiednich działkach przy ul. Złotoryjskiej, 1765, rysunek piórkiem lawowany; sygnowany: Isemer, WAP (sygn. 1523), repr. autora

w mieście, oprócz wymienionych projektów, udowadniają inne rysunki, z których ostatni pochodzi z roku 1782.

W roku 1761 spłonęło w Legnicy całe tzw. *górne miasto*, prócz Akademii Rycerskiej i kościołów<sup>5</sup>. Projektowane przez budowniczego podpisującego się nazwiskiem Isemer domy, które miały powstać na pogorzeliiskach, oznaczają schyłek baroku. Związane są one z bardzo typową dla czasów Fryderyka Wielkiego akcją budowlaną<sup>6</sup>. Postawił on sobie za cel likwidację drewnianej zabudowy miast Śląska. Ze 130 miast tej dzielnicy w XVII i XVIII w. płonęły rocznie średnio dwa. Po wojnie 7-letniej nastąpił faktyczny zakaz pokryć gontowych i konstrukcji szachulcowych. Zakaz realizowano za pomocą przepisów ubezpieczeniowych zakazujących wypłatę pełnego odszkodowania właścicielom domów drewnianych. Przebudowy opierały się także na dotacjach. Rocznie król miał wprowadzać do kasy miast śląskich 650 000 talarów.

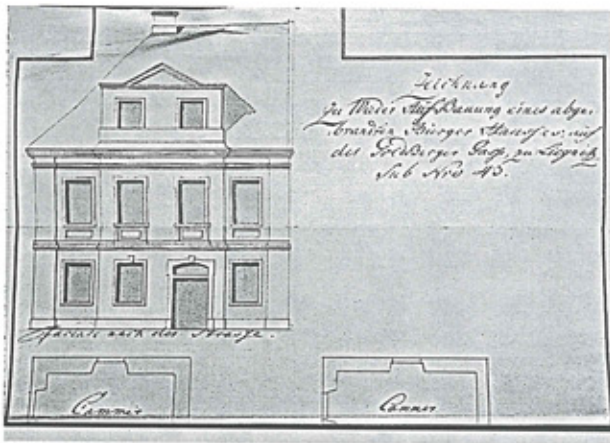
Przepisy Fryderyka Wielkiego zmieniły w zasadniczy sposób fizjonomie miast. Strzechy na głównych ulicach ustąpiły miejsca dachówkowym pokryciom zuniformizowanych domów, z tyłu nadal często pozostały tradycyjne skrzydła szachulcowe. Widać to na przykładzie projektu legnickiej rzeźni z 1780 r. W roku 1799 ukazało się zarządzenie władz pruskich, zakazujące wznoszenia szczytowych budynków z drewna lub muru pruskiego. W ten sposób, według opisu z 1789 r., na 735 domów w Legnicy ponad połowa była już kryta dachówką, a w murach miejskich tylko 1/3 kryta była gontem.

Legnica nie była jedynym miastem przebudowywanym wkrótce po przejściu Śląska przez Prusy. Procesowi temu poddane zostały po pożarze w roku 1772 Polkowice, odbudowywane według projektu i pod nadzorem inspektora budowlanego Machniego, u którego pobierał nauki

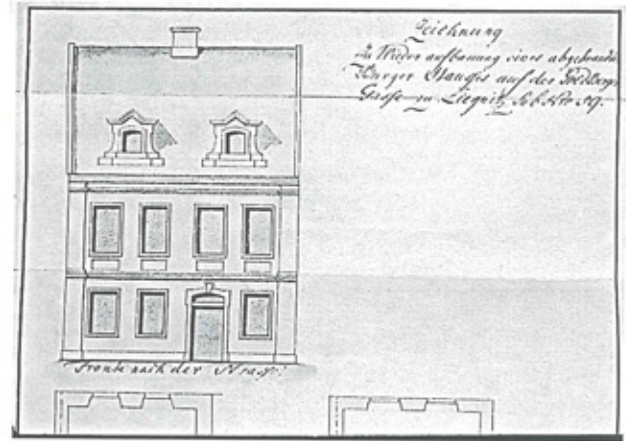
<sup>5</sup> Wiadomości historyczne na temat Legnicy podają za [1].

<sup>6</sup> Wiadomości dotyczące przepisów budowlanych czasów Fryderyka Wielkiego podają za [4, s. 351 i następane].

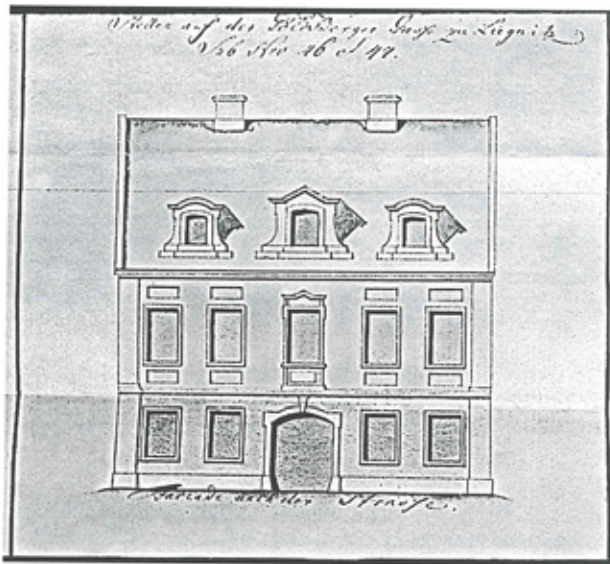




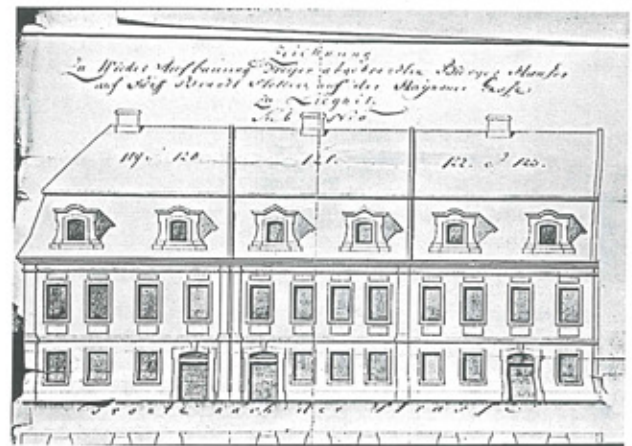
Ryc. 3. Projekt odbudowy domu nr 45 przy ul. Złotoryjskiej, 1765, rysunek piórkiem lawowany, sygnowany: Isemer, WAP (sygn. 1523), repr. autora



Ryc. 4. Projekt odbudowy spalonego domu przy ul. Złotoryjskiej, rysunek piórkiem lawowany, sygnowany: Isemer(?) WAP (sygn. 1523), repr. autora



Ryc. 5. Projekt odbudowy domu przy ul. Złotoryjskiej, rysunek piórkiem lawowany, 1765, sygn. Isemer(?) WAP (sygn. 1523), repr. autora



Ryc. 6. Projekt odbudowy spalonych domów przy ul. Chojnowskiej, 1765, rysunek piórkiem lawowany, sygn. Isemer, WAP (sygn. 1523), repr. autora

w Głogowie znany z projektów legnickich Christian Isemer. W latach 1772–1775 wzniesiono tam 46 nowych budynków, korzystając z dotacji Fryderyka Wielkiego w wysokości 48 778 talarów i 18 gr. Od roku 1992 centrum Polkowic zostało poddane rekonstrukcji, z zastosowaniem fryderycjańskiego modusu architektonicznego [10, s. 441].

Innym dobrym przykładem mogą być Świebodzice<sup>7</sup>. Po wielkim pożarze w 1774 r. inspektor budowlany von Grassa wykonuje pomiar i rysunek planu miasta *so wie sich Freyburg vor dem Brande befunden und jetz in Ruine liegt*. Wkrótce miasto wypełniło się nowymi budynkami. Według Kurta Bimlera przy odbudowie miasta współdziałał, znany nam z Legnicy, Chrystian Isemer, absolwent szkoły budowlanej w Głogowie, gdzie uczył się pod kierunkiem

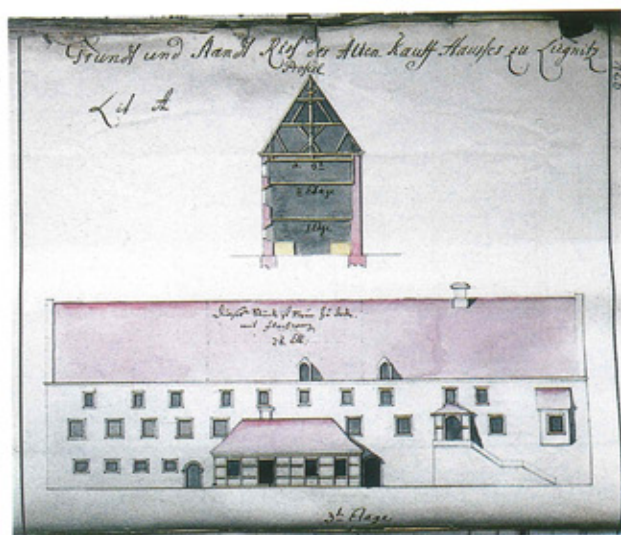
inspektora budowlanego Machniego i Hedemanna. Mistrz ten pracował również przez dwa lata jako inspektor budowlany we Wrocławiu, później przy odbudowie spalonego Wołowa, a od 1783 r. w Opolu, gdzie zmarł [2].

Odbudowę Świebodzic prowadzono w latach 1775–1783. I tak w 1775 roku wzniesiono 29 domów przy obecnej ulicy Mikołaja Kopernika oraz w południowej i wschodniej pierzei Rynku. W roku następnym wzniesiono 37 domów przy obecnej ul. Sienkiewicza i w zachodniej pierzei rynku. W 1777 roku wzniesiono 35 nowych domów, w 1778 – 35, w 1782 natomiast – 11. Ostatnie domy w ramach wielkiej odbudowy powstały w 1783 r. (10). Budynki powstawały na dawnych piwnicach, jako budowle murywane, 3-okienne, dwukondygnacyjne, ustawione kalenicą równoległą do ulicy, nakryte wysokimi dachami ceramicznymi. Wnętrza o układzie dwutraktowym z sienią przelotową w osi bocznej, drewnianymi schodami na piętro, przy środkowej partii sieni były wyposażone w ubogą dekorację, w postaci płytkiej fasety wokół sufitu. Do dziś zachowało się wiele tego typu budynków przy Rynku (nr 8, 9, 15, 16).

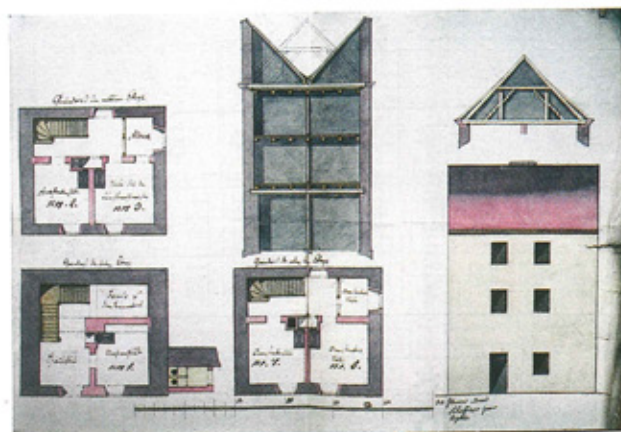
Machni w Polkowicach, Isemer zaś w Legnicy i w Świebodzicach wznosili podobną zabudowę pierzejową ulic,

<sup>7</sup> Dane dotyczące Świebodzic podaje za [2]. Tu posilkowano się rozdziałem wstępnym, *Studium historyczno-urbanistyczne Świebodzic*.





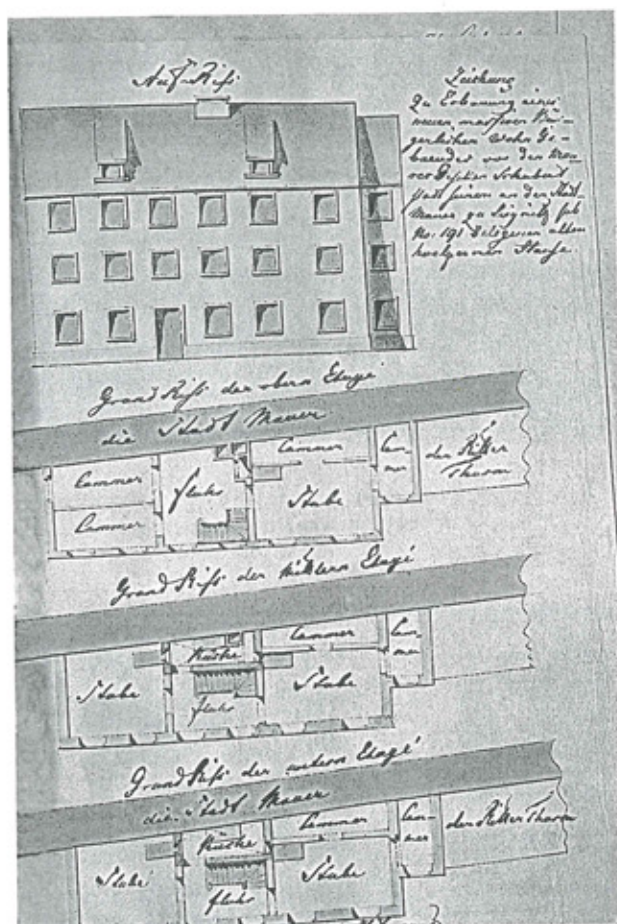
Ryc. 7. Przekrój i rysunek elewacji starego domu kupieckiego w Legnicy, ok. 1754, rysunek piórkiem lawowany i kolorowany, WAP (sygn.1310), repr. autora



Ryc. 8. Rzut I i II kondygnacji Wieży Rycerskiej w związku z jej przebudową na więzienie dla mieszczan i osób wyższego urodzenia, 1811 r., rysunek piórkiem lawowany i kolorowany, WAP (sygn.1304), repr. autora

z budynkami kalenicowymi nakrytymi dachami dwuspadowymi. Miało to z jednej strony utrudnić powstawanie ognisk pożaru w koszach między dotychczasowymi połączeniami szczytowych budynków, z drugiej strony miało również ułatwić dostęp z drabiny do owych połąci.

Jak widzimy na projektach legnickich, poszczególne budynki są rozdzielone tylko płytkimi uskokami lub pasami tynkowymi (ryc. 6). Osie okienne są jedynie ozdobione prostymi fartuchami podokiennymi. Jedynym elementem, stylowo związanym z barokiem w tych projektach, są proste lukarny z odcinkowymi lub trójkątnymi naczółkami. Nowością jest tu projektowanie nie poszczególnych kamienic, lecz całych ciągów pierzei ulicznych. Jest to dowód na projektowanie urbanistyczne, w którym ważniejsze jest współlistnienie architektury poszczególnych elementów architektonicznych w pierzei miejskiej, niż ich wzajemna konkurencja. Innym elementem takich tendencji porządkujących w Legnicy było wyznaczenie już w roku 1744 jednolitej numeracji posesji. Ostre pruskie reguły prawne



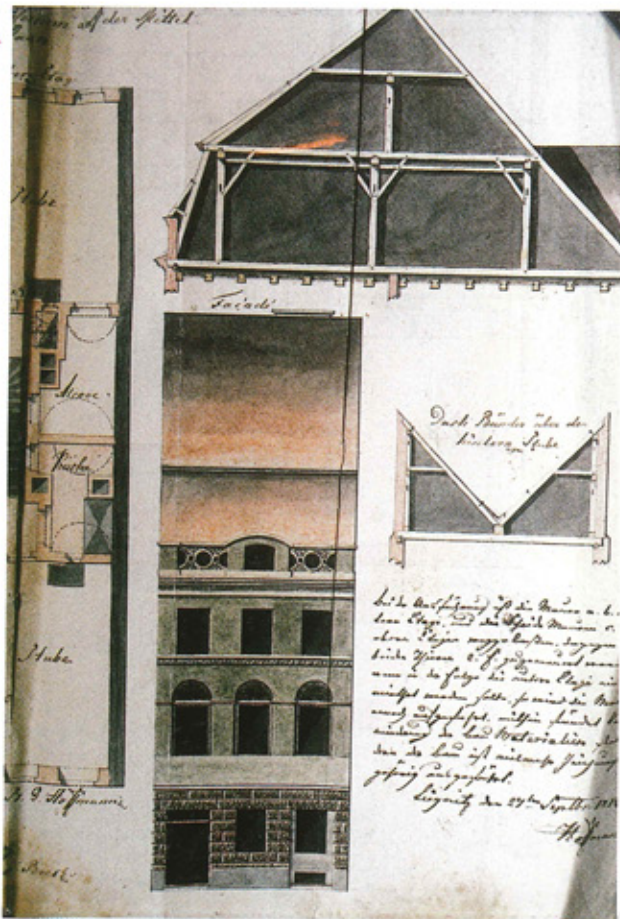
Ryc. 9. Projekt domu dla murarza Schuberta przy murach miejskich nr 191 (991 ?), 1799 r., rysunek piórkiem lawowany, sygn. Hoffmann, WAP cz. III – budownictwo (sygn. 1238), repr. autora

sprawiły, że w roku 1766 kazano w ciągu jednego roku tynkować wszystkie domy w mieście. Można przypuszczać, że tynki te miały mieć określone stonowane barwy, nie oznaczono ich jednak na projektach, w których barwne lawowanie spełnia jedynie rolę uplastyczniającą.

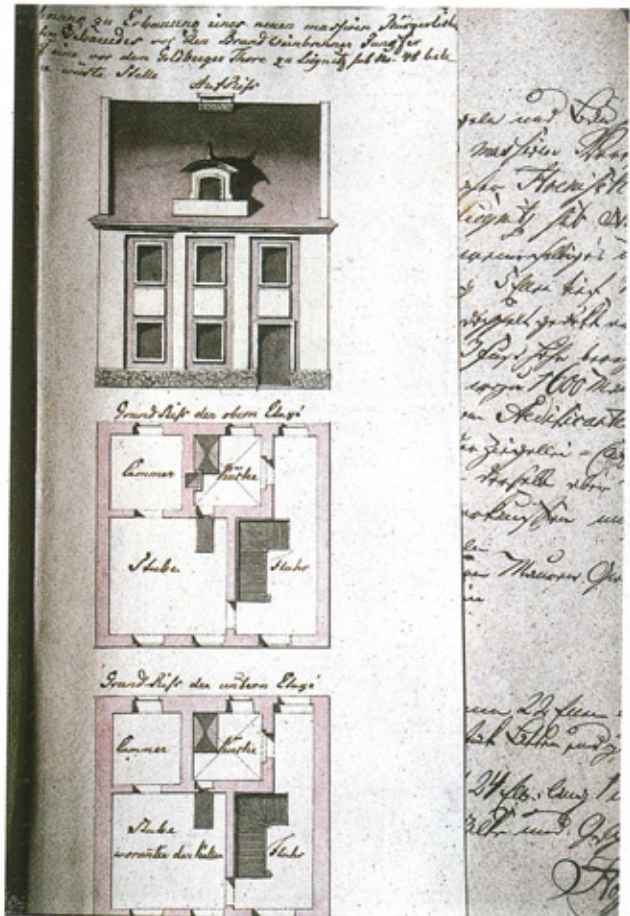
W Legnicy budownictwo drugiej połowy XVIII w. to głównie budowa domów mieszkalnych i budowli przemysłowych. *Signum temporis* jest rozwiązaniem w roku 1773 zakonu jezuitów i umieszczenie w roku 1797 w jezuitskim seminarium tkackiej manufaktury Ruffera. Już w połowie XVIII w. przebudowywano dawny dom kupiecki (ryc. 7), urządzenia obronne miasta natomiast, choćby Wieżę Rycerską, dostosowywano do funkcji komunalnych (ryc. 8). Właśnie rysunek *Wieży Rycerskiej* jest pierwszym naprawdę kolorowanym rysunkiem w zbiorach legnickich. Świadczy on o estetycznej roli barwnej wyprawy tynkowej, którą pokryto gotycką, ceglana wieżę. Wzrost liczby mieszkańców Legnicy, których w 1804 r. było już 8392, spowodował powstawanie w miejsce dawnych domów, zamieszkałych przez jedną rodzinę, o obszernych handlowych i rzemieślniczych przyziemiach i wąskich mieszkalnych szczytach, domów wielorodzinnych, w których właściciel wynajmował górne piętra przybyłym z okolic miasta pracownikom rozwijających się manufaktur.

Te tendencje, wraz z zakazem zabraniającym wznoszenia w mieście szczytowych domów drewnianych i z muru





Ryc. 10. Projekt domu dla mistrza murarskiego Kernelta przy ul. Śródkowej, na miejscu zburzonego domu, 1811 r., rysunek piórkim lawowany i kolorowany, sygn. Hoffmann (boniowanie brązowe, elewacja szarozielona, nadokienniki brunatne), WAP cz. III – budownictwo (sygn. 1239), repr. autora



Ryc. 11. Projekt domu mieszczańskiego przed Bramą Złotoryjską nr 48, 1799 r., rysunek piórkim lawowany i kolorowany, sygn. Hoffmann (szary cokół zacierany, białe pilastry i plakiety podokienne, dach i ściany różowe), WAP (sygn. 1238), repr. autora

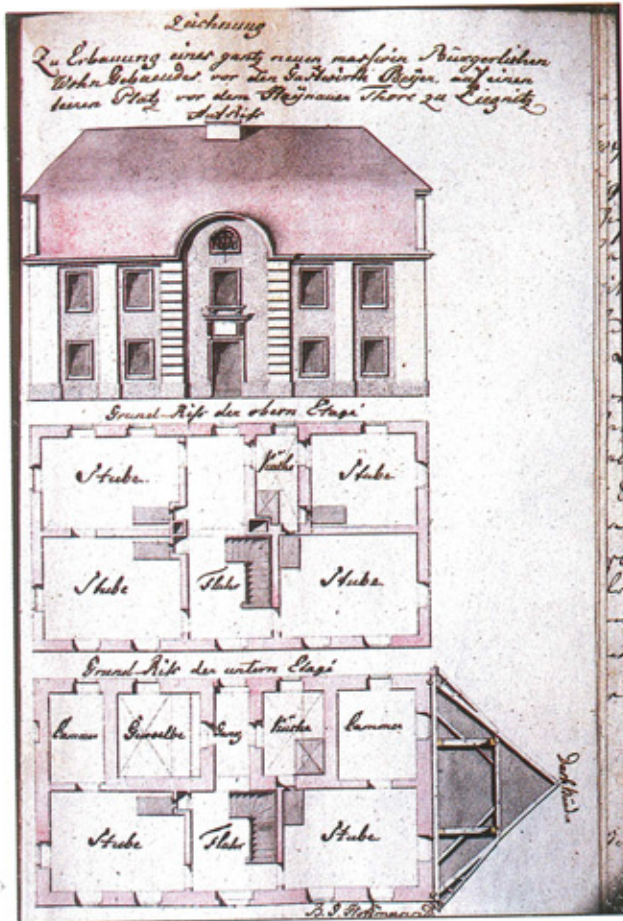
pruskiego sprawiły, że powszechne jest w tym czasie przebudowywanie dawnych szczytów, podwyższanie budowli z użyciem poziomego gzymsu, koronującego pod równoległą do ulicy połączy frontową dachu. Przebudowywane kamienice stawały się pierwowzorem późniejszych czynszówek. Dowodem tego rodzaju przebudów są choćby zachowane w archiwum legnickim projekty takich budynków, podpisane nazwiskiem B.G. Hoffmann (ryc. 9, 10). Pierwszy z nich jest utrzymany w tonacjach błękitu, z żółtymi pasami tynku, ten z 1811 roku jest bardzo ciemny, niemal szarozielony. Są one niezwykle zbliżone do domów ukazanych w tzw. *Instrukcji Bersona* z 1804 r., jednego z pruskich dokumentów rządowych dotyczących budownictwa<sup>8</sup>. Rysunki Hoffmanna dotyczą nie tylko budowli pojedynczych. Sporządzał on również plany zagospodarowania większych części miasta. Można więc wnosić, że nieznanym nam z imienia Hoffmann był miejskim inspektorem budowlanym.

<sup>8</sup> Waldemar Kuhn reprodukuje kilka takich rysunków wraz z zapisami dotyczącymi podziałów funkcjonalnych tych budowli. Mają one według niego wzorować się na budynkach wzniesionych przez Fryderyka Wilhelma I w Holenderskiej Kolonii w Poczdamie [9, s. 118–123].

W tym czasie powstawały także domy na przedmieściach. Architekt, nieskrępowany wówczas tak bardzo wymiarem działki, tworzył najczęściej budynki dwukondygnacyjne, założone na planie kwadratu lub prostokąta, ustawione kalenicowo, w których dwie kondygnacje to dwa osobne mieszkania. Taki jest dom przed *Bramą Złotoryjską*, noszący nr 48, pochodzący z 1799 r. (ryc. 11), lub *Bramą Chojnowską*, zbudowany dla właściciela gospody Beyera (ryc. 12). Ten ostatni, z osią środkową elewacji, z typową klasycystyczną *aedikulą*, ujętą w boniowane pilastry. Tym samym nazwiskiem jest sygnowany projekt jednej z pierwszych kamienic czynszowych na terenie miasta, wzniesionej dla murarza Schuberta (ryc. 9). Trzykondygnacyjny budynek, dobudowany do murów miejskich przy *Wieży Rycerskiej*, maksymalnie wykorzystuje przeznaczoną na jego wzniesienie parcelę, uskokiem planu wpasowując się w szerokość zabudowy, ukształtowaną przez dawną wieżę obronną. Elewacja budynku powstałego po 1799 r., jako inwestycja mająca przynosić dochód, jest pozbawiona całkowicie wystroju architektonicznego.

Z braku wolnych działek frontowych, jako mieszkalno-gospodarcze rozbudowuje się tylne oficyny budynków rynku (ryc. 13). Zachowany projekt jednej z nich nie przewiduje żadnej określonej barwy. Powstają też osobne mu-





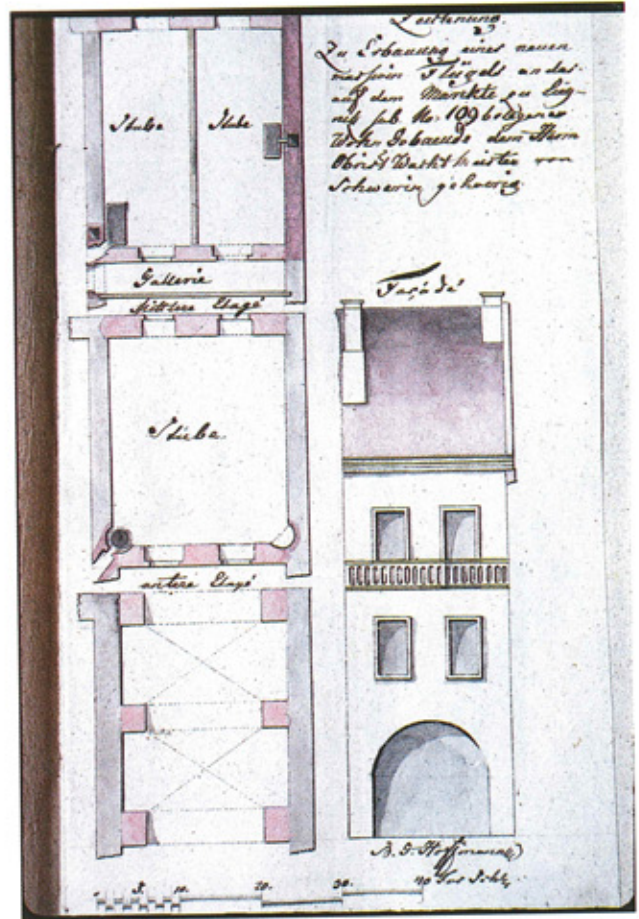
Ryc. 12. Projekt domu dla właściciela gospody Beyera na placu przed Bramą Chojnowską. 1799 r., rysunek piórkiem lawowym i kolorowany, sygn. Hoffmann (szary, białe pilastry), WAP cz. III – budownictwo (sygn. 1238), repr. autora

rowane warsztaty rzemieślnicze. Projekty tych budynków charakteryzują się wyraźnie oznaczonymi podziałami okiennymi, fakturą i kolorystyką pokrycia tynkowego, nawet jeśli idzie o małe budynki gospodarcze, umieszczone w głębi podwórzy (ryc. 14–16). Jeden z ciekawszych rysunków, przeznaczony dla budynku podwórzowego, prezentuje wyraźnie fakturę warstwy cokołowej i różnicuje barwę poszczególnych kondygnacji (ryc. 17). Czasem przedstawiano nawet dwie wersje projektu dla zupełnie małej podwórzowej budowli (ryc. 18, 19).

Wszystko to świadczy o istnieniu w mieście mocnej instytucji nadzoru budowlanego, sprawowanego być może przez podpisanego na wielu projektach z lat 1799–1812 Hoffmanna.

Reguły stosowania barw w architekturze tego okresu znamy z wprowadzonych w na przełomie XVIII i XIX w. regulacji<sup>9</sup>. Według nich małe, wolno stojące budynki otrzymywały żywe kolory, żywsze niż domy szeregowe w miej-

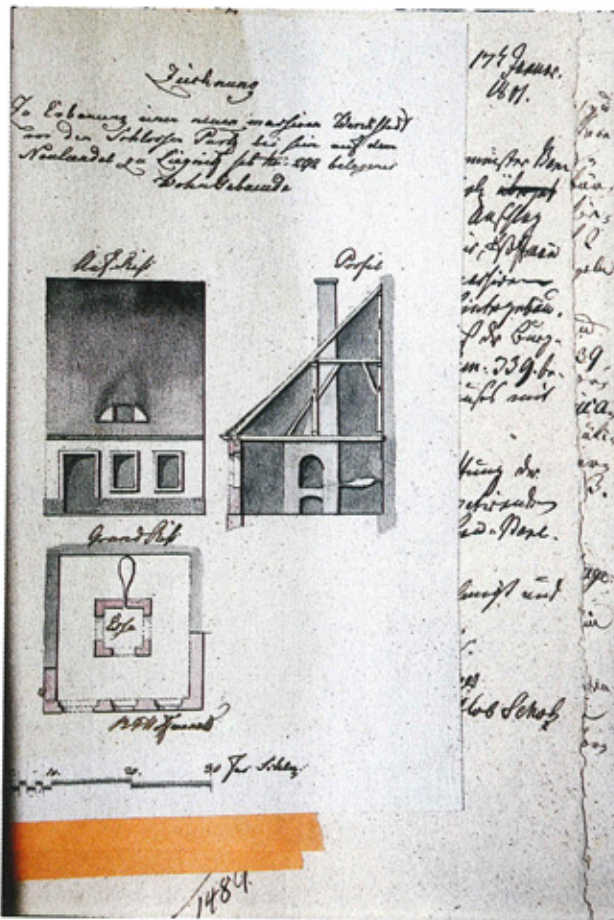
<sup>9</sup> Zasady te podaję za Waldemarem Kuhnem [9, s. 79 i następane]. Autor opiera się na instrukcji nadradcy budowlanego Bersona z lat 1797–1808: *Acta wegen der Geh. Oberbaurat Berson... i instrukcji: Instruktion fuer Bau und Werkmeister Ueber Einrichtung und Anlage der buergerlichen Wohnhauser*, przechowywanych w Archiwum w Poznaniu.



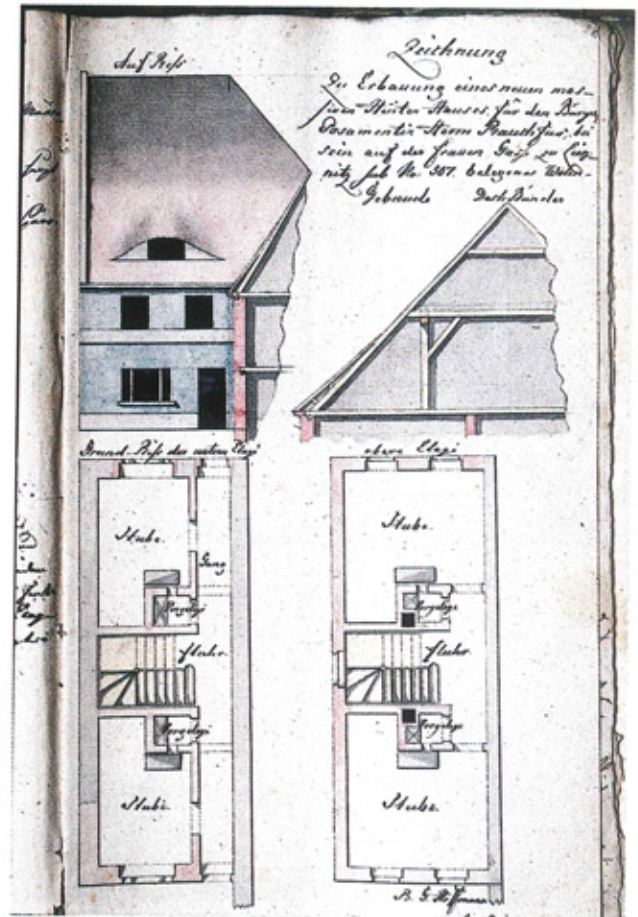
Ryc. 13. Projekt dla Wachtmeistra Schwerina, Rynek 109, 1800 r., rysunek piórkiem lawowym, sygn. Hoffmann, WAP cz. III – budownictwo (sygn. 1238) repr. autora

scach, gdzie było wymagane większe podporządkowanie części całości. Za dobre zestawienia uznawano połączenie koloru ciemnoczerwonego i zielonego, żółtego i jasnozielonego, szarego i białego lub kolory różnych piaskowców – barwy brązowożółte, brązowoczerwone i zielonożółte. Stosowano również pewne określone reguły techniczne. Kładąc barwy na miejsca zacienione stosowano podkład z domieszką zasadniczej farby – ciemny; wystające części gzymsu i ozdoby pozostawiano w tej samej barwie, lecz jaśniejsze. Jeśli stosunek tła do ornamentu byłby przeciwny, wówczas cienie według tych reguł traciłyby swoją moc. Do pomalowania w kolorze piaskowca używano zwykłych farb, jak ochry, żółtej lub zielonej ziemi, czerwieni angielskiej, frankfurckiej czerni lub węgla, przy czym żółć pozostawiała główną farbą i podkładem, a poprzez dodatek czerwieni, czerni i bieli wapiennej powstawały bardzo różne odcienie. Zwykła barwa piaskowcowa powstawała jeżeli do pięciu części żółtej ziemi lub ochry palonej dodawano jedną część czerni i 174 angielskiej czerwieni z białym wapnem. Podkreślano jednak, że każdorazowy efekt zależy od prób. Do pozostałych niepiaskowcowych farb służyć ma umbra palona, bolus, ziemia zielona, berliński niebieski, brunszwicka zielen i inne. Wskazywano jednocześnie, że jeżeli zasadniczy odcień ściany składa się z ciemnej lub jasnej zieleni, następnie ciemnej lub jasnej

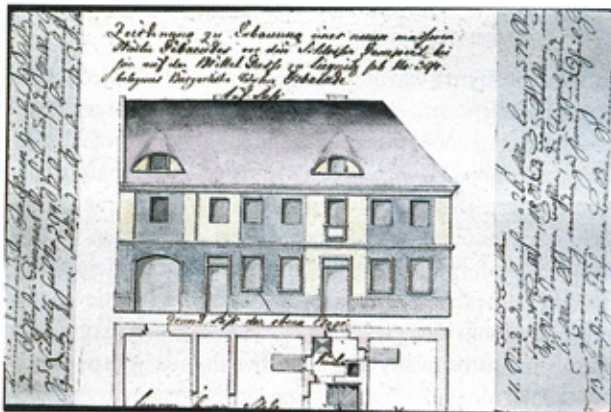




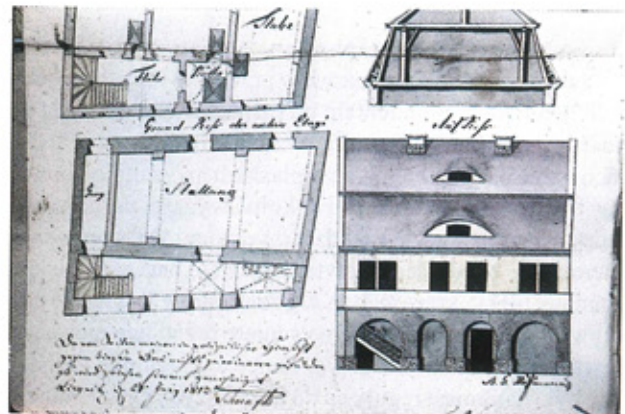
Ryc. 14. Projekt domu dla ślusarza Purta przy ul. Mariackiej – obecnie nieistniejącej, 1801 r., rysunek piórkiem lawowany i kolorowany, sygn. Hoffmann, WAP cz. III – budownictwo (sygn. 1238), repr. autora



Ryc. 15. Projekt tylnego domu dla szmuklerza Bauchfusa przy ul. Mariackiej, 1811 r., rysunek piórkiem lawowany i kolorowany, sygn. Hoffmann (błękitny, szary pas tynku i cokół), WAP cz. III – budownictwo (sygn. 1239), repr. autora



Ryc. 16. Projekt domu ślusarza Gemperta przy ul Środkowej – dom tylny, 1800 r., rysunek piórkiem lawowany i kolorowany, sygn. Hoffmann (cokół szary, elewacja błękitna z jasnożółtymi pasami tynku, także przy lukarnach), WAP cz. III – budownictwo (sygn. 1238), repr. autora

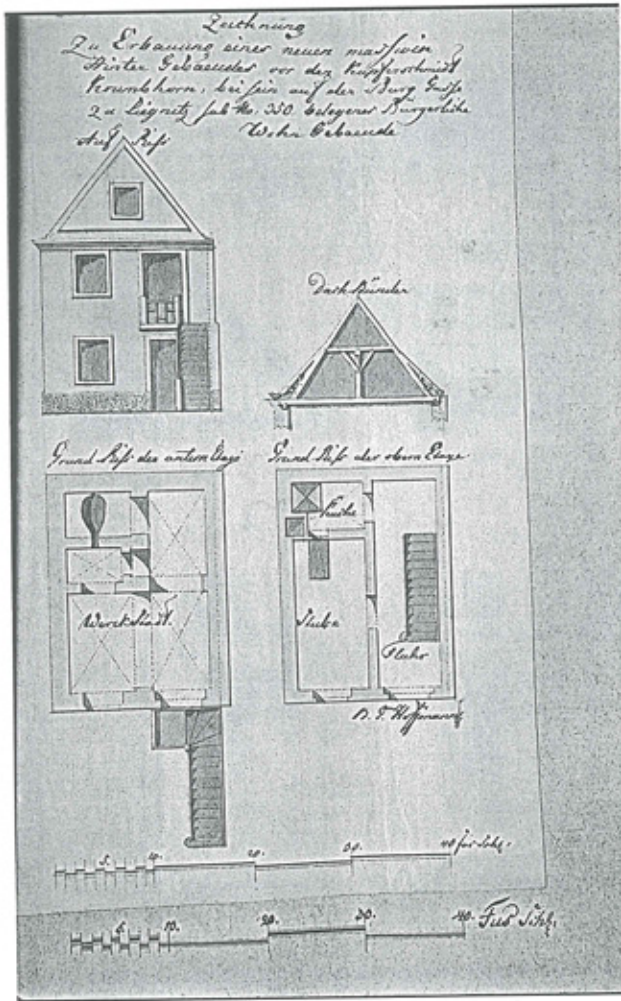


Ryc. 17. Projekt tylnego domu dla rzeźnika Witticha obok jego domu przy ul. Mariackiej, 1812 r., rysunek piórkiem lawowany i kolorowany, sygn. Hoffman (dół beżowo-różowy, podcienia szare, góra jasnożółta), WAP (sygn. 1240), repr. autora

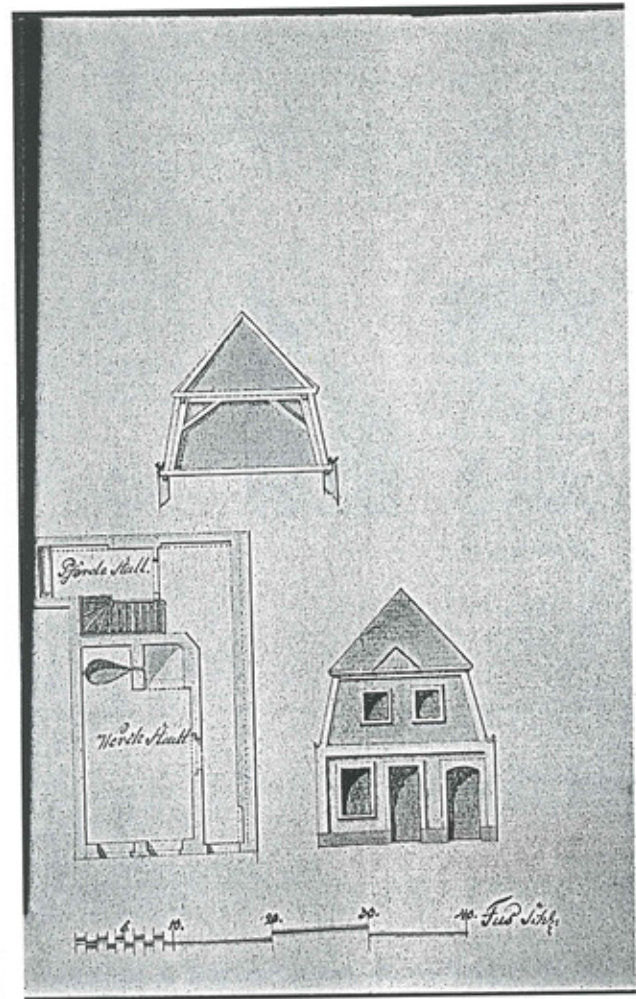
szałości, tak jak z ciemnej lub jasnej czerwieni, to gzymsy i wystające elementy powinny być mlecznobiałe. Zaznaczono również konieczność podkreślenia barwą podziału na kondygnacje. Według autorów wskazówek w dwukondygnacyjnych budynkach trzeba odróżnić kondygnacje,

za pomocą ciemniejszego odcienia w dolnej i jaśniejszego w górnej kondygnacji. Pisano również, aby nie tynkować poziomych elementów belkowania, bo z powodu wilgoci tynk się na nich nie trzyma, lecz aby lepiej czysty kamień pokryć czerwoną lub szarą farbą.





Ryc. 18. Projekt domu dla miedziorytnika Krumbhorna przy ul. Grodzkiej, 1801 r., rysunek piórkim lawowany, sygn. Hoffmann (pierwsza wersja projektu), WAP cz. III – budownictwo (sygn. 1238), repr. autora



Ryc. 19. Projekt domu dla miedziorytnika Krumbhorna przy ul. Grodzkiej, 1801 r., rysunek piórkim lawowany, sygn. Hoffmann (druga wersja projektu), WAP cz. III – budownictwo (sygn. 1238), repr. autora

Jak prezentowała się barwa w przedstawionych projektach legnickich? Elementem od razu zauważalnym jest tu podkreślenie podziałów architektonicznych poprzez zróżnicowanie barwne elementów płaskich i wysuniętych, widać też zróżnicowanie partii cokołu i wyższej partii ścian. Odpowiada to zresztą zasadzie wyrażonej w teoretycznej literaturze. Najczęściej powtarzające się barwy to błękit, złamany błękit, szarość, beż. Ogólnie barwy jaśniejsze pokrywały elementy mocniej wysunięte przed lico elewacji. Jest to również zgodne z wcześniej wymienioną zasadą. Nie było natomiast reguły co do jaśniejszych czy ciemniejszych partii cokołowych. Niestety, nie zauważamy na przywołanych projektach tak obiecującego i opisywanego przez teoretyków połączenia szarości i purpury.

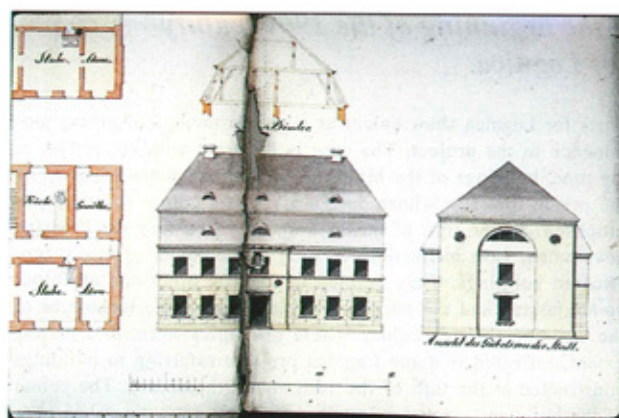
Pewna zmiana jakościowa w projektach legnickich następuje po roku 1814. Wówczas, w związku z koniecznością likwidacji szkód, wynikłych podczas wojen napoleońskich, notuje się powstanie miejskiego urzędu budownictwa, który początkowo zajmował się sprawami przeciwpożarowymi, a później kwestiami zabudowy, prostowaniem przebiegu ulic i ich poszerzaniem, grupowaniem zabudowy w bloki. Urząd ten działał już zgodnie z wprowadzoną w 1808 r. tak zwaną *Reformą Steina* – reformą samorządowego ustroju miejskie-

go, której jednym z ważniejszych elementów było ujednoczenie numeracji posesji<sup>10</sup>. Jednym z ciekawszych zachowanych projektów z tej epoki w legnickim archiwum jest projekt szpitala przed *Bramą Złotoryjską* z 1816 r. (ryc. 20) i projekt rogatki miejskiej z 1820 r. (ryc. 21). Barwa jest tu już traktowana autonomicznie i mocno zaakcentowana. Projekt ten w pełni potwierdza sformułowane kilkanaście lat wcześniej zasady. Barwa podkreśla podział na partię cokołową i partię ściany; uplastycznieniu ulegają jaśniejsze pomalowane proste obramienia okien. Zastosowany tu zestaw dwóch rodzajów piaskowcowej żółci również odpowiada tendencjom znanym z zaleceń sformułowanych w końcu XVIII w.

Barwa w legnickich projektach podkreśla szczególnie mocno podziały architektoniczne, wypukła je plastycz-

<sup>10</sup> Reforma miasta była prowadzona przez pruskiego barona von Steina od 1804 r. ministra przemysłu, akcyzy i cła w rządzie króla Fryderyka Wilhelma III [11], [12, s. 23]. Polegała ona głównie na wprowadzeniu samorządowego systemu władzy miejskiej i uwolnieniu rzemiosła z przymusu cechowego. W sferze budowlanej wprowadziła ciągłą numerację posesji na obszarze miast i łączyła się często z wchłonięciem w obręb miast dawnych podmiejskich wiosek, co prowadziło czasem do przebudowy ich dróg i regulacji zabudowy.





Ryc. 20. Projekt szpitala przed Bramą Złotoryjską, 1816 r., rysunek piórkiem lawowany i kolorowany, sygn. Meister Mohrenberg, WAP (sygn. 1271), repr. autora

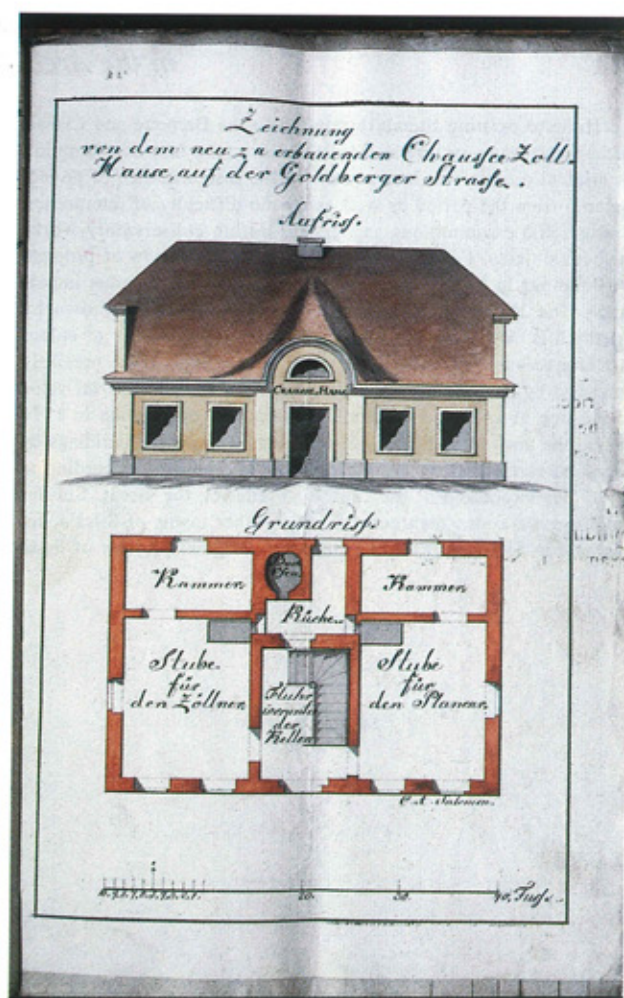
nie, podkreśla podziały na strefę cokołową, fakturę elewacji, podziały na kondygnacje, często o zupełnie różnej tonacji, osie okienne, tworzywo dachu.

Taką uplastyczniającą rolę barwnego lawowania widzę również w rysunkach inwentaryzacyjnych przekształcanych budowli średniowiecznych (ryc. 7 i 8). Taka jest rola barwy w projektach Isemery z lat sześćdziesiątych XVIII w. (ryc. 6).

Już od końca XVIII w. barwa pokrycia tynkowego była w Legnicy jednym, z elementów formy budowli, podlegającym zatwierdzeniu przez miejskiego inspektora budowlanego, o czym świadczy kolorowanie projektów elewacji, nawet takich podrzędnych budynków jak podwórzowa oficyna, czy rzeźnia.

W pierwszym projektach Isemery występowały jedynie tonacje szarości, w drugim okresie – do 1814 r. – najczęściej stosowane barwy pokrycia tynkowego to złamane, jakby lekko zabrudzone błękity i fiolety, czasem barwa wpadała w brunatną, ciemną zielen (ryc. 10).

Po roku 1814 i powstaniu miejskiego urzędu budowlanego barwa na projektach staje się ostrzejsza, stanowi samodzielną wartość plastyczną. W latach dwudziestych XIX w. pojawiają się żółcienie i barwy zbliżone do piaskowej, mocne brązy, tak jak w projekcie tylnego domu dla rzeźnika Witticha (ryc. 17), projekcie rogatki z 1820 r. (ryc.



Ryc. 21. Projekt rogatki miejskiej na pierwszej linii szosy złotoryjskiej, 1820 r., rysunek piórkiem lawowany i kolorowany, sygn. Salomon, WAP (sygn. 1325), repr. autora

21), czy w końcu w projekcie szpitala przed Bramą Złotoryjską, pochodzącym z 1816 r. (ryc. 20).

Barwy stosowane w przedstawionych projektach tylko w pewnym stopniu odpowiadają wskazanym w zaleceniach rządu pruskiego. Powtarzaną często zasadą pozostaje wyróżnienie jaśniejszą tonacją wypukłych elementów architektonicznych.

## Bibliografia

- [1] Eysymontt D. i R., *Legnica – centrum. Studium historyczno-urbanistyczne*, mpis, Biuro Wojewódzkiego Konserwatora Zabytków w Legnicy, 1987.
- [2] Eysymontt J., Eysymontt R., *Rozwój przestrzenny i architektura Świebodzic*, [w:] Świebodzice, zarys monografii miasta (w przygotowaniu).
- [3] Eysymontt R., *Urbanistyka i architektura w okresie baroku*, [w:] Legnica, zarys monografii miasta, Wrocław 1998.
- [4] Grünhagen C., *Schlesien unter Friedrich der Grosse*, t. 2, 1756–86, Breslau 1892.
- [5] Jung H., *Die Entwicklung der Barockfassade in Breslau*, Liegnitz und Neisse, Breslau 1930.
- [6] Kalinowski K., *Architektura barokowa na Śląsku w drugiej połowie XVII w.*, Wrocław 1974.
- [7] Kalinowski K., *Architektura doby baroku na Śląsku*, Warszawa 1977.
- [8] Krzywka Ł., *Bank i mieszkanie rodziny Heimann*, [w:] Architektura Wrocławia, t. 1, Dom, Wrocław 1995.
- [9] Kuhn W., *Kleinsiedlungen aus Friderizianischer Zeit*, Stuttgart 1918.
- [10] Machnicki W., *Historia Polkowic*, Polkowice 1998.
- [11] Ritter G., *Stein. Eine politische Biographie, neugestaltete Auflage*, Stuttgart 1958.
- [12] Walther A.H., von, *Stein und die Staedteordnung im Westfalen*, [w:] Die Stadt. Gestalt und Wandel bis zum industriellen Zeitalter, Herausgeben von Henz Stooß, Zweite, überarbeitete Auflage, Köln 1985.
- [13] Wernher F.B., *Topographia oder Prodromus Delineati Principatus Legnicensis, Bregensis et Wolaviensis una cum Principatu Trachenbergensis*, ok. 1750, tłum. W. Mrozowicz.

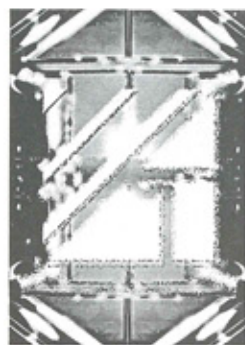


*Coloured projects from the 18th and the beginning of the 19th century  
in the Archive of Legnica*

Hitherto existing literature relating to the Baroque and Classicistic architecture in Lower Silesia did not take into consideration its original colour. This was caused by the insignificance of project material from the period as well as by the difficulty of interpreting stratigraphic examinations carried out during conservatory works in these objects. For this reason, the large collection of projects for buildings in Legnica preserved in its Archive is of great importance. The 18th century handwritten description of the town by Friedrich B. Wernher only marginally touches the matter of colour in Baroque buildings which had risen at that time, quite precisely described by him. He only observes the *heraldic* and *material* value of the hue of gold and copper. The great fire of Legnica in 1774 caused the town to be filled with consciously composed buildings by Christian Isemer, rising in long sections of frontages, according to principles expressed at the time by Frederick the Great. Similar buildings were also then constructed in other towns of Silesia, for example in Świebodzice and Polkowice. Original projects of those

times for Legnica show colour as a certain method of giving prominence to the project. The case is different with converted, at the time, buildings of the Middle Ages – the merchants house and the prison tower in whose design a specific colour solution was proposed. At the turn of the 18th and 19th century the Prussian government gave instructions relating to the colour of newly constructed buildings. They pointed to specific proposals of colour combinations and the necessity of underlining the tectonics of the building through colour. These principles were, to a certain extent, reflected in some Legnica projects referring to buildings constructed at the turn of the 18th and 19th century. The colour of the buildings created a certain autonomic aesthetic value, even in the case of building projects situated in the rear parts of the building plot. A clearly designed colour of the building appears in projects from the twenties of the 19th century. This fact may be connected with the office of building supervision which was formed in the town in 1814.





# Architectus

## Dziedzictwo

Maciej Małachowicz

### *Kolorystyka elewacji barokowych kaplic katedry wrocławskiej*

W pół wieku po odbudowie katedry ze zniszczeń drugiej wojny i naprawienia uszkodzonych w 1945 r. tynków na elewacjach czterech jej barokowych kaplic: Najświętszego Sakramentu (1671–1672), św. Elżbiety (ok. 1700), Bożego Ciała, czyli Elektorskiej (1724) i Zmarłych (ok. 1750), zaszła potrzeba kolejnego ich odnowienia. Prace te zlecono Przedsiębiorstwu Rewaloryzacji Wrocławia pod nadzorem autora niniejszego opracowania.

Kolorystyka elewacji tych barokowych kaplic katedry była dotychczas praktycznie nieznana. Po naprawie uszkodzonych w 1945 r. tynków zewnętrznych, wszystkie te kaplice pomalowano farbą wapienną w kolorze jasnożółtym. Być może, sugerowano się przy tym resztkami pozostałej farby i informacją Ludwiga Burgmeistra, dotyczącą elewacji kaplicy Elektorskiej: *1926 ist die Kapelle aussen in dem ursprünglichen Ockerton neu gestrichen*<sup>1</sup>.

Przystępując do odnowienia pociemniałych i spękanych tynków elewacji wszystkich czterech kaplic, po uzyskaniu dostępu z ustawionych rusztowań, dokonano niezbędnych badań tynków z resztkami przed- i powojennych nawarstwień malarskich, na wszystkich detalach ich podziałów architektonicznych<sup>2</sup>.

Na kaplicy Najświętszego Sakramentu stwierdzono całkowitą wymianę tynków i nie znaleziono żadnych śladów starszej ich kolorystyki, więc powtórzono powojenne kolory ugrowe. Jedyne, nikłe ślady warstwy malarskiej były zachowane na kamieniarnie okien. Siwoszara, monochromatyczna kolorystyka została odtworzona z użyciem farb

ISPO. Dodatkowym argumentem dla malarskiego ujednolicenia opasek okiennych było stwierdzenie po umyciu kamieniarki znaczne i przypadkowe zróżnicowanie koloru poszczególnych jej fragmentów.

Na trzech pozostałych kaplicach odkrycia były zaskakujące i nasunęły wiele problemów techniczno-konserwatorskich. Na ścianach kaplicy św. Elżbiety, spod grubej warstwy zwykłego tynku wapiennego, odsłonięto pierwotną warstwę tynku, barwionego w masie (terrabony) w kolorze różowoceglastym i prążkowanej fakturze powierzchni lica<sup>3</sup>. Warstwa ta była wykonana zgodnie z zasadami sztuki murarskiej. Barwiony farbą i miałem ceglany tynk (o grubości niecałego 1 cm), o mniejszej przyczepności, został narzucony na chropawą warstwę podkładową z mocnej zaprawy wapiennej na surowej ścianie ceglanej. W dalszej obróbce otrzymał ozdobną fakturę powierzchni, zróżnicowaną na różnych fragmentach architektury: gładką, prążkowaną, dziobaną, itp.

Niestety, ten nikły fragment nie umożliwił pełnego odtworzenia pierwotnej kolorystyki. Wskazywałoby to jednak na pierwotną fakturę i kolorystykę tej elewacji. W wyższych partiach elewacji zachowały się również barwne partie tynków o drobno dziobanej fakturze, o odmiennym jednak kolorze i strukturze. Podobne barwione tynki, żółtawoceglaste, wykonane w gładkiej wersji fakturalnej, stwierdzono na kaplicy Elektorskiej i kaplicy Zmarłych<sup>4</sup>. Zaska-

<sup>1</sup> Burgmeister L., *Die Kunstdenkmäler der Stadt Breslau*, Breslau 1930, t. 1, s. 159.

<sup>2</sup> We współpracy z Edmundem Małachowiczem.

<sup>3</sup> Zachowany fragment terrabony został wyeksponowany i zabezpieczony taflą szkła organicznego.

<sup>4</sup> Barwione strukturalnie tynki zostały m.in. potwierdzone w prowadzonych przez Wojciecha Brzezowskiego i Piotra Wanata badaniach elewacji klasztoru w Henrykowie. Barwne terrabony ceglaste





Ryc. 1. Fragmenty tynków barwnych odkryte na elewacjach barokowych kaplic św. Elżbiety i Bożego Ciała – Elektorskiej (po prawej u dołu, fot. autora)

kujące podobieństwo zastosowanej metody i kolorystyki na trzech budowlach, powstałych w różnym czasie w ciągu około półwiecza (ok. 1700, 1724 i ok. 1750) jest trudne

oraz węglowe, o powierzchniach dodatkowo wzbogaconych, przebadano i zakonserwowano w latach 1993–1998 pod nadzorem autora na elewacji *Palacu Opatów* w Kamieńcu Żąbkowickim. Niewielkie

do wyjaśnienia. Być może, obie wschodnie kaplice ok. 1724 r. zostały otynkowane jednocześnie, podczas kończenia budowy kaplicy Elektorskiej. Nieznane są dotychczas

partie ceglastożółtawego tynku, przypominającego terrabony kaplic zachowały się również na elewacji wrocławskiego Orphanotropheum.



żadne wzmianki źródłowe o remoncie kaplicy św. Elżbiety. Przebudowa wszystkich trzech elewacji około 1750 r., już w czasach pruskich, przez usunięcie wszystkich tynków i wykonanie nowych z terrabony jest możliwa, wydaje się jednak mało prawdopodobna.

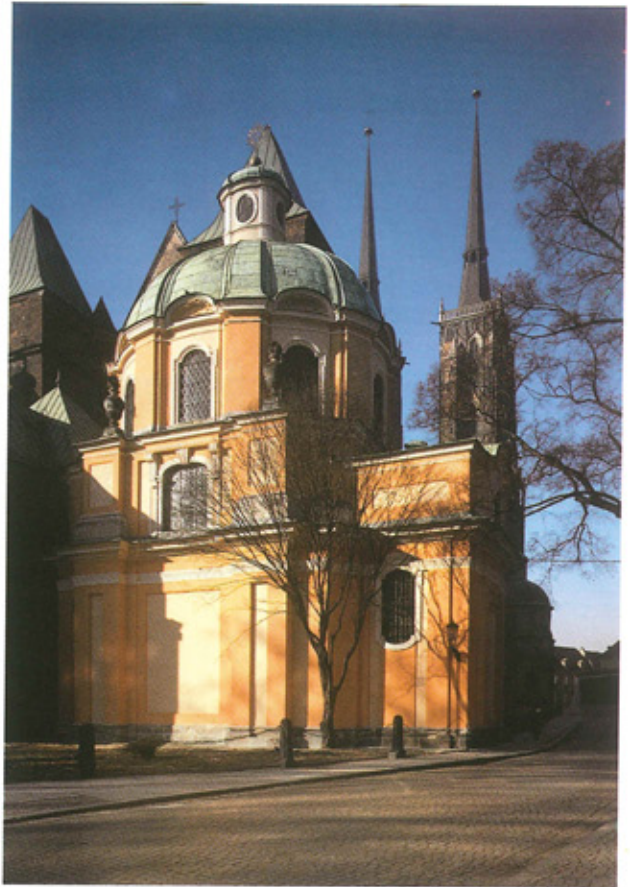
Odkrycie takiej techniki wystroju elewacji w okresie baroku, jakkolwiek dotychczas nienotowane (może tylko z powodu braku dostatecznych badań?) we Wrocławiu, nie jest unikatowe w śląskiej architekturze tego okresu<sup>5</sup>.

W przykładzie wrocławskim stwierdzono trzy sposoby obróbki lica z terrabony: groszkowane (nadszkieblane), prążkowane (drobne i szersze) oraz gładkie. Być może, była też jeszcze jakaś inna faktura. Dzięki takiemu zróżnicowaniu powierzchni, jednolity(?) kolor elewacji barokowej był ożywiony dodatkowymi światłocieniami na samej fakturze płaszczyzn.

Omówiona kolorystyka elewacji kaplic wrocławskich zaprzecza poglądom niektórych badaczy o dominacji (lub nawet wyłączności?) kolorów ugrowych w architekturze tego okresu w monarchii habsburskiej. Wskazuje natomiast na koncepcję zmierzającą do stonowania kolorystycznego z ceglaną barwą całości bryły ceglanej budowli katedry.

Pełna konserwacja, tj. odsłonięcie i wzmocnienie resztek autentycznych tynków oraz uzupełnienie ich identycznymi nowymi, byłaby dziś mało realna. Ze względu na niewielki stopień ich zachowania, sprowadziłyby się do pozostawienia jedynie mniejszych lub większych *świadców* w całości niemal nowych tynków. Z koncepcji odtworzenia terrabon zrezygnowano jednak, przede wszystkim ze względów finansowych, a także terminowych. Inwestor nie dysponował bowiem środkami na tak kosztowne i długie prace. Zdecydowano się więc na znacznie tańszy kompromis; nieniszczenie zachowanych resztek i umożliwienie w przyszłości wykonania staranniejszej konserwacji lub restauracji tych elewacji. Uzupełniono tylko uszkodzenia tynków i całość pomalowano odpowiednio dobraną farbą, zachowując jedynie *świadców*.

<sup>5</sup> Odnalezione tynki terrabonowe, zachowane w górnych partiach kaplic, zostały udokumentowane, a następnie dla scalenia całości kolorystyki przykryte nową warstwą malarską.



Ryc. 2. Kaplica Elektorska po odrestaurowaniu elewacji, (fot. S. Arczyński)

W praktyce, dla poprawienia tej *zastępczej* techniki, okazało się potrzebne wprowadzenie jaśniejszego odcienia koloru dla uczynienia detalu. Powstały drobne błędy wykonawcze, w malowaniu uskoków ścian. Uzyskany efekt, jakkolwiek zbliżony do pierwotnego, różni się odeń przede wszystkim fakturą. Inna jest bowiem faktura terrabony i pomalowanego gładkiego tynku. Należy jednak przyjąć to, jako prowizorium, do czasu coraz bardziej potrzebnej konserwacji całości architektury katedry.

### *The colouring of the Wrocław Cathedral chapels*

During the elevation renovation of four Baroque cathedral chapels in 1996, relics of their original colouring were exposed. A characteristic feature of most chapels (St Elizabeth's, Electoral, the Deceased) was the use of plaster – *terrabona* coloured en masse, both smooth as well as factual, of a pink-brick-red and yellow-brick-red colour. This discovery shakes the up-to-the-present opin-

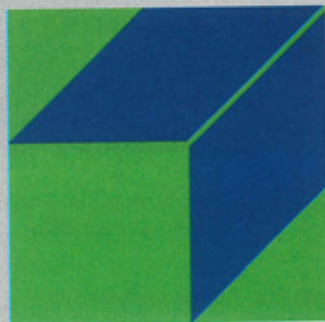
ion on the domination of ochre hues in the Baroque architecture of Silesia in the Habsburg period.

While reconstructing the elevations the original facture treatment of plaster was not recreated, only fragments of the original elevation plaster of St Elizabeth's chapel were preserved.



# ARCHITECTUS

NR 1(7)2000



**ispo**<sup>®</sup>

Dyckerhoff  
Gruppe 

ul. Łopuszańska 22  
02-220 Warszawa





# Architectus

## Dziedzictwo

Krystyna Kirschke

### *Elewacje ceramiczne wrocławskich kamienic czynszowych z przełomu XIX i XX w. Stan zachowania i problemy konserwatorskie*

Cegła ceramiczna, dzięki takim walorom jak wytrzymałość na działanie warunków atmosferycznych, trwałość koloru i odporność na starzenie się, była używana jako materiał kształtujący fasadę budynku już w starożytności. Bogactwo koloru cegieł wynika z faktu, że barwa gliny użytej do ich produkcji ulega zmianie podczas procesu wypalania. W zależności od temperatury oraz ilości zawartego w glinie żelaza, manganu i niektórych innych składników, skala kolorystyczna prowadzi od jasnożółtego do ciemnoczerwonego, poprzez odcienie brązów i zieleni. Szklwienie cegieł nadaje im jeszcze większą trwałość, a także pogłębia barwę. Ta różnorodność koloru, wzbogacona kontrastami białych spoin czy płaszczyznami otynkowanymi, dawała zawsze wielkie możliwości kształtowania elewacji budynków. Po 1870 roku oferta kolorów cegieł znacznie się wzbogaciła.

Na terenie Niemiec, w drugiej połowie XIX w., dzięki rozwojowi technologii produkcji oraz ze względu na chęć stworzenia stylu narodowego w architekturze, cegłę zaczęto masowo stosować do wykańczania elewacji budynków użyteczności publicznej, obiektów handlowych i przemysłowych, szkół oraz kamienic czynszowych. Również we Wrocławiu, gdzie w nowych dzielnicach mieszkaniowych oraz w zmodernizowanym centrum miasta powstały setki kamienic czynszowych. Znaczna część budynków, zwłaszcza tych wznoszonych w latach 1871–1906, została wyposażona w elewacje ceramiczne.

Kompozycja, struktura i kolorystyka elewacji frontowych wrocławskich kamienic czynszowych zależała od okresu historycznego, lokalizacji, standardu mieszkań oraz programu funkcjonalnego. Architektura tych budynków nale-

żała stylowo do historyzmu, eklektyzmu historycznego oraz, na przełomie XIX i XX w., do secesji. Obiekty znacznie różniły się zamożnością, co manifestowało się zarówno w jakości wykończenia elewacji, jak i w standardzie wnętrza oraz w wyposażeniu technicznym. Większość kamienic czynszowych miała jednorodną funkcję mieszkaniową, a tylko w niektórych budynkach (na parterze, piętrze lub w suterenie) pojawiały się lokale handlowe lub produkcyjno-usługowe i związane z nimi witryny. Sposób i zakres użycia ceramiki w elewacjach kamienic czynszowych był bardzo różny: od elewacji całkowicie ceramicznych, poprzez obiekty o strukturze mieszanej ceramicznej i tynkowej, aż po elewacje, w których ceramika stanowiła jedynie detal, będący skromnym uzupełnieniem podstawowego materiału, jakim był tynk lub kamień. Kolorystyka elewacji ceramicznych wynikała z naturalnych właściwości zastosowanego materiału. Zestawienie ceramiki z innymi materiałami naturalnymi (kamieniem, drewnem, msiądzem) oraz materiałami malowanymi (tynkiem, żelazem, drewnem stolarki) umożliwiało projektantom stwarzanie różnorodnych kompozycji strukturalnych i kolorystycznych elewacji.

We Wrocławiu zachowało się około 500 kamienic czynszowych pochodzących z drugiej połowy XIX i z początku XX w., w których zastosowano tynkową elewację [12] i co najmniej 200, w których tynk jest łączony z licem ceglany [13], mozaiką czy sgraffitem. Największa koncentracja tego typu budynków występuje na Przedmieściu Oławskim, w rejonie ulic Komuny Paryskiej i Mierniczej oraz na Przedmieściu Odrzańskim, w rejonie pl. św. Macieja. Liczne obiekty tego typu zachowały się w dzielnicach secesyjnych, a stosunkowo mało w centrum. Prawie całkowitemu



zniszczeniu uległy domy czynszowe w dzielnicy południowej i zachodniej.

Literatura dotycząca struktury i kolorystyki elewacji wrocławskich kamienic czynszowych oraz metod ich konserwacji w języku polskim praktycznie nie istnieje. Temat ten bywa poruszany na marginesie opracowań dotyczących historycznych budynków mieszkalnych. Prace nad strukturą i kolorystyką wrocławskich kamienic czynszowych prowadzono na Wydziale Architektury Politechniki Wrocławskiej, gdzie pod kierunkiem prof. Edmunda Małachowicza wykonano opracowanie [11], które można uznać za wstęp do szerszych badań nad tym zagadnieniem.

Dość bogata jest literatura niemiecka, dotycząca kolorystyki obiektów w poszczególnych okresach historycznych, której początki sięgają XVII w. [8], [16], dopiero jednak w drugiej połowie XIX w. zaczęły powstawać opracowania naukowe, przedstawiające szczegółowe wyniki badań nad architekturą historyczną, w której kolorystyka obiektów zajmowała poczesne miejsce.

W okresie grynderskim (Gründerzeit), zastosowanie cegieł jako materiału wykończeniowego w elewacjach kamienic czynszowych było dyskusyjne od samego początku. Już w 1870 roku prasa fachowa była pełna artykułów polemicznych na ten temat<sup>1</sup>. Zastanawiano się przede wszystkim nad technicznymi i estetycznymi aspektami elewacji z tzw. surowej cegły. Nie umiano przewidzieć zachowania się w praktyce elementów ceglanych czy terakotowych przekraczających rozmiar tradycyjnej cegły. Sugerowano jednak, że cegła nie powinna być uznawana za żaden szczególnie materiał, lecz za rodzaj kamienia. Nie dziwi więc, że na długi czas cegła w różnorodnych kształtach i kolorach zdobyła sobie dużą popularność w kształtowaniu fasad.

Kontynuowano wydawanie praktycznych poradników dla architektów i budowniczych [9], zawierających wskazówki techniczne wykonywania ceramicznych fasad. Problem elewacji ceglanych stał się również tematem artykułów polemicznych na łamach ówczesnej prasy fachowej i popularnej<sup>2</sup>. W okresie międzywojennym ukazywały się też publikacje monograficzne, dotyczące kolorystyki niektórych wrocławskich budynków (wśród nich [1]).

Obecnie na terenie Niemiec kolorystyka historycznych fasad jest przedmiotem dalszych wnikliwych badań i wielu opracowań. Wydawane jest czasopismo „Das Deutsche Malerblatt”, poświęcone farbom i kolorystyce obiektów. Drukowane są tam artykuły dotyczące historycznych technik malarskich, dekoracji fasad, a także sposobów ich konserwacji. W roku 1989 ukazał się cykl artykułów na temat elewacji dziewiętnastowiecznych kamienic niemieckich [3].

Dla niektórych z miast – jak Berlin czy Stuttgart – na podstawie badań chemicznych, ustalono pierwotną kolorystykę większości zachowanych budynków, stojących przy ważnych historycznie ulicach. Sam obiekt jest bowiem

najlepszym źródłem informacji o pierwotnej kolorystyce budynku. Ikonografia i archiwalia mogą być jedynie niezrealizowaną propozycją rozwiązania kolorystycznego. Badaniem takim należałoby poddać wiele historycznych budowli we Wrocławiu, także tych pochodzących z XIX i XX w. Sprzyjającą okolicznością jest fakt, że większość kamienic czynszowych nie była remontowana od momentu wzniesienia. W odniesieniu do fasad ceramicznych, dzięki takim walorom jak wytrzymałość na działanie warunków atmosferycznych, trwałość koloru oraz odporność na starzenie, jest oczywista ich pierwotna kolorystyka. Część fasad została po drugiej wojnie światowej pomalowana, zazwyczaj farbą emulsyjną, jednak i tu, pod grubą warstwą farby i brudu (zwłaszcza tzw. smótek miejskich), można zwykle łatwo doszukać się oryginalnego koloru cegły.

\* \* \*

Już w XIII wieku cegła ceramiczna stanowiła we Wrocławiu podstawowy materiał budowlany. Z tego okresu do dnia dzisiejszego zachowały się liczne relikty murowanej zabudowy świeckiej. Dopiero jednak w okresie gotyku nieliczne z kamienic mieszczańskich miały elewacje ceglane<sup>3</sup>. Późniejsze style, renesans i barok, zaakceptowały cegłę jako materiał budowlany, ukrywając ją jednak pod warstwą tynku. Podobnie było w klasycyzmie, który gdzie indziej spowodował powrót do konstrukcji z kamienia. Do końca lat sześćdziesiątych XIX w. wznoszono we Wrocławiu prawie wyłącznie budowle o elewacjach tynkowanych. Dopiero po roku 1870, w dobie rozwiniętego historyzmu i eklektyzmu<sup>4</sup>, wraz z ogólnoniemieckim ruchem dążącym do stworzenia stylu narodowego w architekturze<sup>5</sup>, zaakceptowano cegłę jako materiał narodowy. Niemcy uznano za kolebkę gotyku, a w stylu neogotyckim widziano symbol germańskości i wyraz siły.

Wielkie ożywienie inwestycyjne trzech końcowych dekad XIX w., związane z uzyskaniem kontrybucji po wojnie francusko-pruskiej 1871 r., dotyczyło także Wrocławia, który stał się wielkim centrum przemysłowym, o stale zwiększającej się liczbie mieszkańców oraz ośrodkiem handlu ze wschodem. Boom budowlany dotyczył inwestycji prywatnych i komunalnych przedsięwzięć miejskich. W tym okresie większość inwestycji koncentrowała się na przedmieściach, gdzie wzniesiono nowe dworce kolejowe, budynki użyteczności publicznej, liczne fabryki oraz wielkie dzielnice kamienic czynszowych. Stare Miasto utrzymało swą śródmiejską rolę, głównie dzięki modernizacji głównych ulic i powstaniu przy nich licznych obiektów usługowych. Zastępowano kamienice mieszczańskie budynkami użyteczności publicznej lub kamienicami czynszowymi, których struktura była bardzo podobna: na parterze i pierwszym piętrze umieszczano sklepy, kawiarnie lub banki, na wyższych kondygnacjach zaś lokale usługowe i produkcyjne (głównie krawieckie) i mieszkania.

<sup>3</sup> Na ten temat m.in. w [18].

<sup>4</sup> Mianem historyzmu określa się epokę w historii architektury od około 1830 r. do końca XIX w. (por. [20, s. 134, 317, 319]). Była ona bardzo urozmaicona, często wręcz sztucznie – co często określa się mianem XIX-wiecznej bezstylowości. Por. [20, s. 91].

<sup>5</sup> Była to tzw. *Nationalitätsidee*, którą kontynuowali propagandyści niemieccy w końcu lat dwudziestych naszego stulecia. Por. [20, s. 162].

<sup>1</sup> Artykuły na temat elewacji ceglanych znalazły się m.in. w „Deutsche Bauzeitung” nr 5, 9, 12, 16, 17, 27, 28 z 1870.

<sup>2</sup> Serie takich artykułów pojawiły się w „Deutsche Bauzeitung” w 1870 r. (nr 12, 16, 17, 27, 28), w „Ostdeutsche Bau-Zeitung” w latach 1903–1906 [4], [6], w „Breslauer Bau-Zeitung” w 1903 r. czy „Deutsche Bauhütte” w 1904 r. [7].



Prawie wszystkie nowe kamienice przekraczały skalę wcześniejszą zabudowę; były pięcio- lub sześciokondygnacyjne, co wiązało się z obowiązującym limitem wysokości<sup>6</sup>. Elewacje wyposażano w bogaty eklektyczny lub renesansowy detal, chętnie stosowano wykusze i balkony. Całość wieńczył wysunięty gzyms, za którym ukrywano pulpitowy dach.

Trwający od początku XIX w. chroniczny brak mieszkań skłonił prywatnych inwestorów do budowy na przedmieściach monofunkcyjnych mieszkalnych kamienic czynszowych, gwarantujących pokaźne dochody. W roku 1875 wprowadzono nowe prawo budowlane, określające m.in. linie regulacyjne i wysokość zabudowy, ograniczając ją na przedmieściach do czterech pięter<sup>7</sup>. Już w połowie lat siedemdziesiątych na obszarze przedmieść zaczęto wznosić całe kwartały czteropiętrowych domów czynszowych, z wysokimi oficynami wokół dziedzińców-studni. Dbano o obniżenie kosztów, przez co budynki te były pod względem architektonicznym dość monotonne, a zastosowana do ich wznoszenia cegła najniższej jakości (dlatego architektura z cegły palonej miała przez długi czas złą opinię). Standard kamienic czynszowych wznoszonych w centrum miasta był stosunkowo wysoki. Mieszkania były duże, już w latach siedemdziesiątych każde z nich wyposażano w łazienkę i ubikację. Przy niektórych ulicach budynkom nadawano formy wręcz pałacowe<sup>8</sup>. Od kamienic czynszowych, wznoszonych w tym okresie masowo na przedmieściach, różniło je również to, że na parterze (czasem także na pierwszym piętrze) umieszczano sklepy wyposażone w wielkie okna wystawowe.

Uznanie cegły za materiał narodowy zbiegło się z udoskonaleniem technologii jej masowej produkcji, która umożliwiła rozszerzenie oferty kolorystycznej, z jednoczesnym obniżeniem ceny. Na nieznaną dotychczas skalę zaczęto wykonywać elewacje domów czynszowych z różnokolorowych cegieł. Stały się one równie popularne jak rozwiązania elewacji z kamienia naturalnego czy tynków imitujących kamień. Oprócz wykonywanych nadal elewacji z czerwonych czy brązowych cegieł, pojawiły się nowe kolory: białobeżowy i szarobrązowy. Glazurowane cegły były zielone, czerwonebrązowe ciemnobrązowe i czarne. Dodatkowe efekty uzyskiwano stosując kombinacje powierzchni z jasnych i ciemnych cegieł, kontrastując je z kolorem spoin (jasne cegły, ciemne spoiny lub przeciwnie). Rozczłonkowanie fasady i dekoracja okien oraz drzwi były początkowo zdobione jeszcze kamieniem. Z czasem zaczęto uwypuklać prefabrykowane detale sztukatorskie. Tam jednak, gdzie wcześniej dekorację ściany stanowiły kamienie ciosowe, znajdował się watek cegły licowej o różnych kolorach i wzorach.

We Wrocławiu proces zabudowywania przedmieść był pod względem urbanistycznym ściśle sterowany przez mia-

sto, które dbało o budowę dróg, nowoczesnej kanalizacji i zapewniło nowoczesne rozwiązanie przestrzenne tych dzielnic<sup>9</sup>. Wytyczono nowe ulice i place oraz bloki zabudowy, które podzielono na działki o powierzchni od 600 do 800 m<sup>2</sup>.

Przedmieścia Piaskowe i Odrzańskie zostały rozplanowane w roku 1880 (ryc. 1). Domy i mieszkania o najniższym standardzie były bardzo przeludnione. Na Przedmieściu Piaskowym zwarta zabudowa kamienic czynszowych rozwinęła się tu wzdłuż ulic Nowowiejskiej i Sienkiewicza. W obrębie Przedmieścia Odrzańskiego powstało nowoczesne założenie urbanistyczne, z placem św. Macieja, sięgające ulicami Trzebnicką, Bolesława Krzywoustego i Staszica, aż do dworca Nadodrze. Większość z budynków otaczających pl. św. Macieja miała elewacje o licu z czerwonej i żółtej cegły, uzupełnionym prefabrykowanym detałem naczółków okiennych i gzymsów. Fasady pozbawione gzymsów międzykondygnacyjnych dzielono zwykle poziomymi pasami, z kilku warstw cegieł w kontrastowym kolorze. Nieco bogatsze były, związane z przemysłem, Przedmieścia Oławskie i Mikołajskie (regulacja z 1887 r.). W latach osiemdziesiątych w rejonie Przedmieścia Oławskiego pojawiły się bloki zabudowy, w których przeważały kamienice czynszowe o elewacjach ceramicznych. Niektóre ulice, jak Miernicza, były zdominowane przez takie domy. Tu także przeważały elewacje o licu z żółtej i czerwonej cegły (z zasady sąsiednie budynki miały różny kolor lica), a oprócz sztukatorskiego detalu na elewacjach wykonywano tynkowane pilastry i pasy boniowań.

W sąsiedztwie Dworca Głównego rozbudowano Przedmieście Świdnickie, zwane przedmieściem arystokracji, gdzie znajdowały się najlepsze mieszkania. W roku 1882 dokonano regulacji tego rejonu i natychmiast rozpoczęła się tam bardzo intensywna działalność budowlana. Najbardziej atrakcyjna zabudowa koncentrowała się wzdłuż ul. Powstańców Śląskich, stanowiącej kontynuację ul. Świdnickiej w kierunku dzielnic południowych oraz wokół placów Powstańców Śląskich i Hirszfelda. Większość stojącej tu zabudowy uległa zniszczeniu pod koniec ostatniej wojny.

Zachowana do dziś zabudowa czynszowa z końca XIX w. przedstawia pełną gamę eklektycznych fasad licowanych różnokolorową cegłą oraz różnorodność sposobów użycia cegieł i metod ich łączenia z innymi materiałami. Przy niektórych ulicach – Miernicza, Nauczycielska czy Jedności Narodowej, istnieją całe ciągi, sąsiadujących ze sobą elewacji licowanych różnokolorowymi ceglami.

W ostatnim dziesięcioleciu XIX w. powstał nowy ruch – secesja, który chciał uwolnić sztukę od historycznych naśladownictw i geometrycznych dekoracji okresu grynderskiego. Ruch ten dotyczył pierwotnie rzemiosła artystycznego i stał się początkiem odnowienia repertuaru ornamentów. W architekturze zastosowano nowe możliwości, jakie dały środki techniczne i konstrukcyjne, takie jak żelazo, stal, szkło, i beton, które zaczęto eksponować również w elewacjach. We Wrocławiu secesja trwała w latach 1895–1905. W tym okresie miasto wzbogaciło się o piękne aleje,

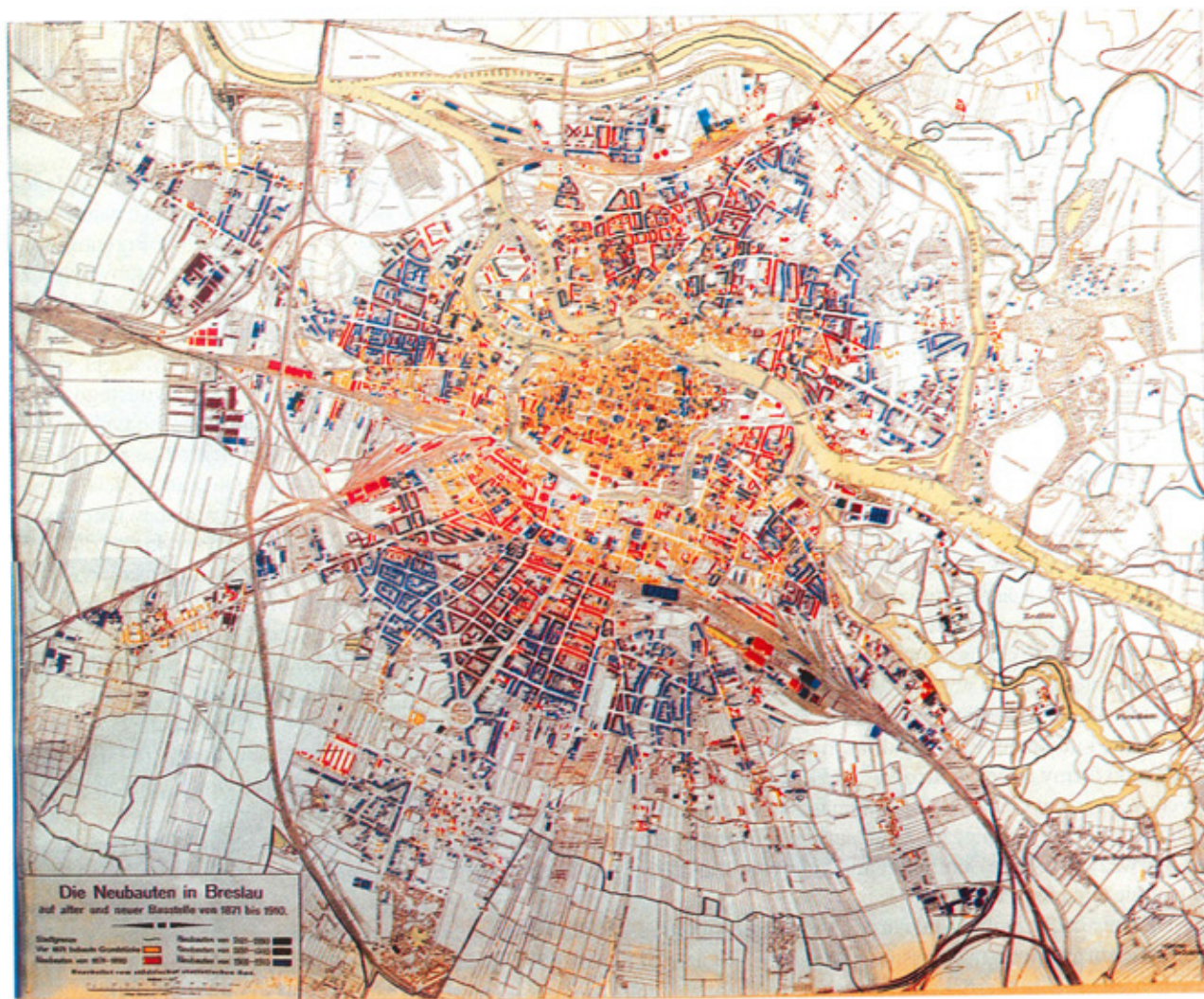
<sup>6</sup> Budynki o więcej niż pięciu pełnych kondygnacjach (odpowiednik wysokości 22 m) były w Prusach uznawane za wysokościowe i podlegały specjalnym przepisom, por. [15].

<sup>7</sup> Prawa budowlane obowiązujące we Wrocławiu w różnych epokach zostały zebrane w dwóch pozycjach książkowych [2], [17].

<sup>8</sup> Dotyczyło to głównych ulic handlowych oraz ulic sąsiadujących z Promenadą (przede wszystkim Podwala).

<sup>9</sup> Por. [14, s. 45–52].





Ryc. 1. Przedwojenny plan Wrocławia w skali 1:1000 – rozwarstwienie budowy poszczególnych budynków w mieście. Ze zbiorów Archiwum Budowlanego we Wrocławiu

liczne willowe dzielnice mieszkaniowe, muzea i parki. Na przełomie XIX i XX w. wielkie przemiany nastąpiły w centrum miasta, w których wyniku radykalnie zmienił się jego charakter oraz skala znajdującej się tam zabudowy. Największe znaczenie miało wzniesienie kilkudziesięciu domów handlowych i towarowych<sup>10</sup>, co nastąpiło kosztem wyburzenia większości historycznych domów mieszczańskich, ale także rozebrania wielu, pochodzących z drugiej połowy XIX w., kamienic czynszowych. W tym okresie zabudowywano nadal ulice wytyczone w latach osiemdziesiątych<sup>11</sup>. Kamienice czynszowe uzyskiwały bardzo reprezentacyjne formy, znacznie podniósł się ich standard techniczny (stalowo-ceramiczne stropy, udoskonalone instalacje sanitarne). Przy domach starano się wznosić ogródki, oddzielające mieszkańców od coraz bardziej hałaśliwych ulic. Kompozycje elewacji były indywidualne, wyrafinowane, chętnie stosowano asymetrycznie ustawione szczyty, wyku-

<sup>10</sup> Domy towarowe i handlowe za historycznymi lub secesyjnymi fasadami kryły nowoczesne konstrukcje. Taka kombinacja kamiennych fasad i nowoczesnych wnętrz stanowiła kontrast w stosunku do zabudowy mieszkaniowej.

<sup>11</sup> Por. [14, s. 74–90].

sze i grupy balkonów. Popularne były tynki fakturowe, stosowano bogatą dekorację z dwubarwnego sgraffita, kraty oraz rzeźbiarski detal. Jakość wykonania tych elementów była bardzo wysoka i, o ile nie zostały one podczas remontów zatynkowane lub zamalowane, to w świetnym stanie zachowały się do dnia dzisiejszego.

Barwność cegły i terakoty doceniono w okresie secesji, lecz wraz z jej końcem, nastąpiło prawie całkowite odejście od elewacji ceglanych. W prasie znów zaczęły pojawiać się artykuły potępiające użycie w fasadach surowej cegły [4].

We Wrocławiu zachowało się ponad 200 kamienic czynszowych, pochodzących z drugiej połowy XIX i z początku XX w., w których zastosowano ceramiczne licowanie elewacji. Największa koncentracja tego typu budynków występuje na Przedmieściu Oławskim, w rejonie ulic Komuny Paryskiej i Mierniczej oraz na Przedmieściu Odrzańskim, w rejonie pl. św. Macieja. Liczne obiekty tego typu zachowały się w dzielnicach secesyjnych, a stosunkowo mało w centrum. Prawie całkowitemu zniszczeniu uległy domy czynszowe w dzielnicach południowej i zachodniej.





Ryc. 2. Wrocław, ul. Poniatowskiego 1. Stan z 1997 r. Fragment całkowicie ceglanej elewacji budynku mieszkalno-handlowego



Ryc. 3. Wrocław, ul. Laciarska 34. Stan z 1997 r. Fragment elewacji ceramicznej z kształtek i cegieł w kolorze czerwonym, dzielonej poziomymi pasami z cegieł szklwionych na czarno



Ryc. 4. Wrocław, ul. św. Mikołaja 42. Stan z 1997 r. Neobarokowa elewacja z cegły łączonej ze sztukaterią i tynkiem



Ryc. 5. Wrocław, ul. Hercena 7. Stan z 1997 r. Pseudostylowa elewacja z cegły łączonej z tynkiem. Gzyms wieńczący z fryzem dekorowanym sgraffitem

Wykonywanie elewacji kamienic czynszowych całkowicie z cegły licowej było we Wrocławiu dość rzadkie. Do dnia dzisiejszego zachowało się tylko kilka takich obiektów.

Wśród nich budynek przy ul. Poniatowskiego 1 (ryc. 2), którego elewacja została wykonana z wielobarwnych (różne odcienie czerwieni) cegieł ceramicznych. Inny





Ryc. 6. Wrocław, ul. Ofiar Oświęcimskich 19. Stan z 1997 r. Odremontowana kamienica ceglano-tynkowana z dekoracją z terakoty i kamienia

rodzaj elewacji całkowicie ceramicznej prezentuje budynek przy ul. Laciarskiej 34, którego elewacja ma lico z cegły w kolorze czerwonym (ryc. 3). Zastosowano tu podziały horyzontalne, które obok dość mocno wysuniętych, jednobarwnych ceglanych gzymsów, stanowią zdwojone pasy, z ułożonych na płask, szkliwionych na czarno cegieł. Elewacje tego typu nawiązywały do architektury szkół.

Znacznie powszechniejszym rozwiązaniem było zastosowanie dla ściany rozwiązania mieszanego, składającego się z ceramicznego tła, łączonego z elementami z tynku i detalem wykonanym ze sztukaterii lub, znacznie rzadziej, z kamienia. Największa grupa wrocławskich kamienic czynszowych reprezentowała typ elewacji o strukturze mieszanej ceramiczno-tynkowanej. Kompozycja tych elewacji miała zwykle charakter eklektyczny. Stosunkowo rzadko zdarzały się obiekty pseudostylowe: neorenesansowe, neobarokowe lub neogotyckie. Do nielicznych zachowanych przykładów należą: neobarokowa kamieniczka przy ul. św. Mikołaja 42 (ryc. 4) oraz wyposażony w antyczny detal budynek przy ul. Hercena 7 (ryc. 5). W tej bogatej kamienicy skonstrastowano jasnoczerwoną ścianę ceglana z mocno wysuniętym gzymsem koronującym i fryzem zdobionym dekoracją sgrafittową. W neogotyckiej kamienicy przy ul. Ofiar Oświęcimskich 19 (ryc. 6), do dekoracji podokienników i gzymsu arkadowego użyto barwnej terakoty. We Wrocławiu zachowało się jedynie kilka obiektów o elewacjach ceglano-kamiennych. Bardzo ciekawa, z licem z cegieł układanych w geometryczny wzór, w budynku przy



Ryc. 7. Wrocław, ul. Ofiar Oświęcimskich 15. Fragment elewacji z detalami z różowego piaskowca, skonstrastowanymi z wzorem ułożonym z białych i biało-czerwonych cegieł

ul. Ofiar Oświęcimskich 15 (ryc. 7), a także domy przy ul. Władysława Łokietka 11 oraz ul. Kielbaśniczej 21/22. Z kamienia wykonywano portale, opaski okienne, gzymsy, cokoły oraz skrajne boniowanie.

Ponieważ zdarzało się, że w sąsiedztwie wznoszono całe serie kamienic o elewacjach ceramicznych, starano się więc stosować indywidualne rozwiązania wyróżniające poszczególne obiekty. Taka sytuacja występowała w budynkach przy ul. Mierniczej i w rejonie ul. Szczytnickiej oraz przy ul. Hercena (ryc. 8). Sąsiednie budynki różniły się przeważnie kolorem cegły licowej. W niektórych budynkach, zwłaszcza tam, gdzie nie było gzymsów pośrednich, wykonywano w licu ściany wzór z warstw skonstrastowanej cegły glazurowanej. Czasem wykonywano na ścianie wzór geometryczny z cegieł w różnych kolorach. Zwykle były to kompozycje dwu- lub trójbarwne.

Zastosowanie w elewacji cegły licowej zależało wyłącznie od tego czy inwestor chciał ponieść dodatkowe koszty, które jednak, w związku z jej trwałością, zasadniczo obniżały późniejsze koszty eksploatacji budynku. Zasadę tę widać w stojących obok siebie kamienicach przy ul. Polaka 19 i Wrocławczyka 40 (ryc. 9). W elewacjach będących lustrzanymi odbiciami zastosowano identyczny podział i detal; pierwsza jednak ma duży fragment elewacji wykonany z czerwonej cegły licowej. Na przykładzie tych dwóch budynków widać przewagę elewacji ceglanej, która mimo pomalowania farbą emulsyjną nadal prezentuje się dobrze. Elewacja tynkowana, na skutek źle wykonanego remontu, ma zubożony i częściowo zatarty detal.

Aż do końca XIX wieku powierzchnie ścian frontowych były najczęściej zdobione płaską dekoracją. Warstwy cegieł układano tworząc geometryczny wzór, fryzy czy kompozycje. Widoczna była potrzeba kosztownych i barwnych fasad. Najlichniesze były obiekty, których poziome podziały zaakcentowano gzymsami oraz wykonanymi w tynku listwami; cała ściana wykonana z ceramiki była jednobarwna. Często na ceramicie dodawano pasy lub wzór geometryczny w innym kolorze. Taki charakter otrzymały budynki w rejonie pl. św. Macieja i ul. Jedności Narodowej.



M



Ryc. 8. Wrocław, ul. Hercena 8, 10, 12. Stan z 1997 r. Sekwencja stojących w pierzei elewacji licowanych ceglami

Ulubione stały się mocne zielone glazury i dachy z dachówek, układane w kolorowy wzór. Poszczególne pola fasady wypełniano kolorowym malarstwem lub dekoracją ze sgraffitów. Okna bywały malowane na mocny czerwony lub czerwono-brązowy kolor. Czasem były żółte lub turkusowe. Nie były więc, jak się powszechnie dziś uważa, białe. Także rolety malowano na zielono lub szarozielono. Podobnie cynkowe rynny pokrywano trawiastozieloną farbą.

W bardzo licznej grupie kamienic secesyjnych, zwykle cegła jest łączona z innym materiałem. Do kompozycji elewacji, poza ceramiką i tynkiem, włączano elementy konstrukcji szachulcowej i wielkie ceramiczne dachy. Takie rozwiązania znajdujemy w budynkach przy ul. Reja 31 oraz ul. Chemicznej 3 (ryc. 10). Ciekawe budynki tego typu zachowały się przy ul. Rydygiera 31, św. Antoniego 40 (ryc. 11) oraz ul. Norwida 22.

Analizując kompleksy wrocławskich kamienic czynszowych, w których występują obok siebie elewacje tynkowane i licowane ceramiką łatwo ocenić różnicę stanu zachowania. Stan techniczny elewacji ceramicznych jest zadowalający lub zły, ale relatywnie znacznie lepszy niż budynków tynkowanych, pochodzących z tego samego okresu. Wynika to z właściwości ceramicznego materiału elewacyjnego, który umożliwił trwanie tych elewacji bez remontu przez ponad sto lat.

Typowy współczesny remont ceramicznej elewacji kamienicy czynszowej polega na uproszczeniu detalu i pomalowaniu ceramiki na jeden kolor (lub dwa jasne kolory). Takie malowanie lica ceglanego, nawet jeśli zastosowano kolor zbliżony do oryginalnej barwy ceramiki, prowadzi do zatarcia struktury elewacji, a zwłaszcza do zatarcia spoin. Farba emulsyjna powoduje również utratę połysku ceramicznych partii elewacji, zwłaszcza ze szklionej cegły.

Ponieważ elewacje ceramiczne zawierają zazwyczaj oprócz lica ceglanego partie tynkowane; te części budynku były narażone na większe zużycie, zwłaszcza że w tej

M



Ryc. 9. Wrocław, ul. Polaka 19, ul. Wrocławczyka 40. Luźne elewacje o prefabrykowanym detalu. Pierwsza ma partie licowane ceglą





Ryc. 10. Wrocław, ul. Chemiczna 3. Stan z 1997 r. Elewacja z szachulcowym szczytem i drewnianym gzymsem wieńczącym. Fragmenty licowane cegłą pomalowane wspólnie



Ryc. 11. Wrocław, ul. św. Antoniego 40. Stan z 1997 r. Secesyjna kamienica ceglano-tynkowana z bogatą dekoracją z dwubarwnego sgraffita

technice wykonywano najbardziej podatne na uszkodzenia i działanie wody cokoły i partie gzymśów. Faktura tych elementów jest często zatarta. Kolorystyka tynkowanych fragmentów budynku była wielokrotnie zmieniana podczas kolejnych remontów elewacji; oryginalne farby wypłowiały. Stare prawa budowlane mówiły, że podczas remontu elewacji należy zachować wcześniejszy kolor, jednak w praktyce (zwłaszcza po II wojnie światowej) nie stosowano się do tej zasady.

Podobnie jest z innymi uzupełniającymi elementami elewacji ceramicznych: mosiężnymi, żelaznymi i drewnianymi. Znajdowały się one zwykle w trudnych ze względu na fizykę budowli miejscach, takich jak balkony, balustrady, okapy czy wykusze i w związku z tym istniała konieczność częstego ich konserwowania i przemalowywania. Dokonywano tego często nieodpowiednimi farbami olejnymi, bez przygotowania materiału i w niewłaściwej kolorystyce.

Remonty stolarki okiennej zwykle były wykonywane przez lokatorów indywidualnie, bez kontroli urzędu Architekta Miejskiego i Konserwatora. Często stolarka wymieniana jest na nową (wykonaną z PCV), niepodobną do pierwotnej, jeśli idzie o układ i kolor.

Stare bramy były wielokrotnie malowane farbą olejną, co uchroniło je przed zniszczeniem, ale jednocześnie zatartło fakturę. Do wyjątków należą oryginalne klamki i szyldy, które zaczęto masowo wymieniać na fali montowania domofonów.

Istotnym zagrożeniem dla elewacji kamienic czynszowych jest realizacja przepisu obowiązującego prawa budowlanego, który mówi, że w przypadku remontu budynku należy ocieplić jego ściany zewnętrzne tak, aby spełniały wyśrubowane wartości normatywne (nie spełniają ich stare mury). Dla wielu projektantów jest to pretekst do ocieplenia budynku od zewnątrz, co wiąże się z usunięciem większości detalu oraz zatarciem oryginalnej faktury elewacji.

\*\*\*

Style architektoniczne zmieniały się stosunkowo wolno aż do XIX w., kiedy to przemiany architektury następowały zaledwie w przeciągu dziesięcioleci. Z tego powodu architektura, zwłaszcza drugiej połowy XIX w., była przez długi czas mało doceniana. Uznawano ją za przeładowaną różnorodnymi elementami dekoracyjnymi; łączenie natomiast przez majstra budowlanego w całkiem nowe układy elementy i ozdoby ze wszystkich epok było nie do zaakceptowania przez krytyków. Także architekturę secesji określano mianem kiczu i dekadencji.

W tym czasie zmieniła się znacznie ocena dziewiętnastowiecznej architektury. Lekceważenie, z jakim ją traktowano, odniosło też inny skutek. Zaniedbanie i zabrudzenie budowli spowodowało, że po usunięciu warstwy brudu wyszła na jaw, często zadziwiająca wielorakością i pełnią fantazji, pierwotna kolorystyka. Także beztrudne operowanie historycznymi formami architektury nie jest dziś już



tak krytycznie traktowane. Zrozumiano, że choć projekty budowli okresu historyzmu powstawały na podstawie dość jednolitej koncepcji, ich wielkie obszary były wybudowane w ciągu zaledwie kilku lat, nigdy nie są tak monotonne jak niektóre osiedla powojenne. Dziś zachwyca także nas formalna wynalazczość architektów okresu secesji i lansowane przez nich w architekturze mocne, często ostre, kolory.

Badania nad kolorystyką historycznych budynków, także tych z XIX i początku XX w., są we Wrocławiu wymogiem chwili. Mimo że znajdują się one pod ochroną konserwatorską i wymagają zatwierdzenia projektów elewacji zarówno przez konserwatora, jak i plastyka miejskiego, nie zmienia to faktu, że są traktowane w sposób dowolny i nienaukowy, a rozwiązania kolorystyczne zależą jedynie od zmysłu estetycznego projektanta. Zalecane wielokrotnie badania i odkrywki starych farb i tynków nie zawsze prowadzą osoby odpowiednio wykwalifikowane. Tylko ekspert może ostatecznie stwierdzić, czy fasada nie była wielokrotnie przemaalowywana. Na bazie tych badań należy stworzyć koncepcję kolorystyczną wszystkich elementów fasady i przedstawić ją na rysunku.

Także dziś jest konieczne poznanie sposobów myślenia ówczesnych architektów i majstrów budowlanych. Zwłaszcza w pracach konserwatorskich jest bezsporna użyteczność starych technik. Nie zawsze będzie to jednak możli-

we, gdyż zalety farb wapiennych, przepuszczających parę wodną i umożliwiających odwracalne malowanie, mogą jednak być nieefektywne w związku z kwaśnymi deszczami spowodowanymi, zanieczyszczeniem środowiska.

Większość elewacji ceramicznych wrocławskich kamienic czynszowych zachowała się w zadowalającym stanie. Mają one niewątpliwe walory architektoniczne oraz kulturowe – zwłaszcza że tworzą kompleksy o unikatowym charakterze. Za niedopuszczalne i bezsensowne, ze względu na trwałość ceglanego lica elewacji, należy uznać prace remontowe, podczas których naturalny kolor ceramiki zostaje przesłonięty farbą emulsyjną, zacierającą strukturę elewacji. Powłoki te muszą być bezwzględnie usunięte. Jeśli istnieje konieczność uzupełniania fragmentów uszkodzonego lica ceglanego, to prace konserwatorskie są bardzo pracochłonne i kosztowne. Ze względów technologicznych nie jest możliwe dobranie koloru, który w pełni oddawałby kolor pierwotnej cegły. Można jednak uznać, że nieznaczne różnice koloru, występujące w uzupełnianej elewacji, są właściwe ze względu na tzw. Kartę Wenecką (stanowiąc rozróżnienie między oryginalnym a nowym materiałem). Najczęściej prace konserwatorskie elewacji ceramicznych będą ukierunkowane głównie na te materiały i partie elewacji, które były bardziej niż lico ceglane podatne na zniszczenia (tynki, drewno czy dachy).

### Bibliografia

- [1] Althoff [b.i.], *Versuche mit farbigen Anstrichen der Staedischen Hochbauverwaltung Breslau*, [w:] Die Farbige Stadt. Herausgegeben vom Bund zur Foerderung der Farbe im Stadtbild, 4/1929, s. 106–112.
- [2] Berger O., *Die Bauordnungen der Stadt Breslau von 1605 bis 1925*, Breslau 1926.
- [3] Cramer J., *Architekturfarbigkeit im 19. Jahrhundert*, [w:] Das Deutsche Malerblatt. Offizielles Organ des Hauptverbandes des Deutschen Maler- und Lackierhandwerks, 1, 2, 4, 6, 8, 10, 12/1989.
- [4] *Der Kampf gegen den Ziegelrohbau*, [w:] „Ostdeutsche Bau-Zeitung”, 21/1906, s. 153–154, 162–163.
- [5] Dietrich [b.i.], *Ueber die Verwendung grösserer Terrakotten zu Ziegelrohbauten*, [w:] „Deutsche Bauzeitung”, 12/1870, s. 97–98.
- [6] *Farbige Fassaden*, [w:] „Ostdeutsche Bau-Zeitung”, 32/1903/1904, s. 260.
- [7] *Fassadendetails in Ziegel und Terrakota* (Vogel R.F.), [w:] „Deutsche Bauhütte”, 8/1904, s. 16, 706203.
- [8] Futterbach J., *Architektura civitatis*, Ulm 1628.
- [9] *Handbuch der Architektur*, cz. 3, t. 2, z. 1, Marx E., Wände und Wandöffnungen, Stuttgart 1900, s. 45–63.
- [10] Kier H., *Wie bunt waren die Kölner Fassaden der Gründerzeit?*, [w:] Von Farbe und Farben. Albert Knoepfli zum 70. Geburtstag, Zürich 1980, s. 171–173.
- [11] Kirschke K., *Faktura i kolorystyka w architekturze historyzmu i secesji*, [w:] Faktura i kolorystyka w architekturze XVIII i XIX wieku na Śląsku, pod red. E. Malachowicza, Raport SPR nr 382, Wydział Architektury Politechniki Wrocławskiej, Wrocław 1995.
- [12] Kirschke K., *Faktura i kolorystyka elewacji wrocławskich kamienic czynszowych z końca XIX i początku XX wieku. Elewacje tynkowane*, Raport S 465/98, Wydział Architektury Politechniki Wrocławskiej, Wrocław 1998.
- [13] Kirschke K., *Struktura i kolorystyka elewacji wrocławskich kamienic czynszowych z końca XIX i początku XX wieku. Elewacje ceramiczne*, Raport S 434/97, Wydział Architektury Politechniki Wrocławskiej, Wrocław 1997.
- [14] Kononowicz W., *Przemiany formy urbanistycznej Wrocławia w XIX i na początku XX w.*, Raport I. H. A. Sz. i T. Politechniki Wrocławskiej, Wrocław 1974.
- [15] Neumann D., *Die wolkenkratzer kommen! Deutsche Hochhäuser der zwanziger Jahre. Debatten. Projekte, Bauten*, Braunschweig, Wiesbaden, Vieweg 1995.
- [16] Schmidt F. Ch., *Der bürgerliche Baumeister, oder der Versuch eines Unterrichts für Baulustige*, Gotha 1790.
- [17] Schönwälder K., *Breslauer Baupolizeirecht*, Breslau 1908.
- [18] Stein R., *Das Breslauer Bürgerhaus*, Breslau 1931.
- [19] Sturm L. Ch., *Vollständige Anweisung zu der Civil-Bau-kunst*, Wolfenbüttel 1696.
- [20] Zwolińska K., Malicki Z., *Mały słownik terminów plastycznych*, Warszawa 1974.

### *Ceramic elevations of the Wrocław tenements from the turn of the 19th and 20th century. The state of preservation and conservation problems*

Architecture styles changed fairly slowly up to the 19th century, since then changes in architecture proceeded in the space of decades. For this reason, architecture, particularly from the second half of the 19th century, was poorly appreciated for a long time. It was perceived as being overloaded with various decorative elements, while the combination of elements and decorations from

all epochs into completely new arrangements was not acceptable to critics. Secession architecture was also described as worthless and decadent.

Contempt with which architecture of those epochs was treated also produced a different effect. Negligence and grime gathered on the buildings, caused that after their cleaning there appeared the

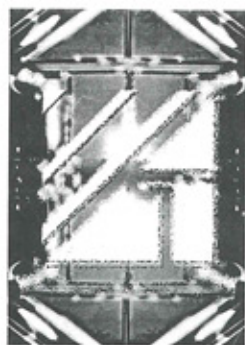


original colouring, often amazingly diversified and full of imagination. In addition, the use of historical architecture forms is not evaluated so critically nowadays.

The objects preserved in Wrocław without doubt, have their architectonic and cultural values – particularly as they form complexes of a unique character. Examining their colouring is the necessity of the time. Although under the conservator's protection they are treated at will and not scientifically. Most of the ceramic elevations of the Wrocław tenements have retained a satisfactory state and their revalorization will be directed towards those materials and elevation areas which were damaged more than

the ceramic faces (plasters, wood, roofs). It is necessary to remove the painting coatings from the brick faces of those buildings which, years before, were renovated in this manner. Conservative works on the damaged ceramic elevations are very labour-consuming and costly. Due to technological reasons it is not possible nowadays to choose an adequate brick colour which would be like the original colour. However, it is possible to acknowledge that slight differences of colour in the supplemented elevation will be appropriate from the point of view of the so-called Venice Card (a genuine differentiation between the original and new material).





# Architectus

## Dziedzictwo

Bogna Krynicka-Rzechonek

### *Próba odtworzenia kolorystyki domu typu „landhaus”*

Początek wieku XX, a zwłaszcza okres około roku 1905, zaznaczył się w architekturze niemieckich przedmieść willowych pojawieniem się nowego rodzaju zabudowy jednorodzinnej, określanej mianem *landhausu*. Za twórcę tego nowego typu domu uważa się architekta i teoretyka sztuki, Hermanna Muthesiusa, który w trakcie kilkuletniego pobytu w Anglii zapoznał się z reformowanym już od II połowy wieku XIX budownictwem jednorodzinny. Znalazło to swój wyraz w wydanym po powrocie do Niemiec trzytomowym dziele *Das englische Haus*, przedstawiającym osiągnięcia w dziedzinie projektowania domów, poczynając od zbudowanego w 1859 r. przez Philipa Webba dla Williama Morrisa – *Red House*, zrywającego z reprezentacyjnością i monumentalnością na rzecz prostoty architektury i zaspokojenia potrzeb właściciela, poprzez działalność Normana Shawa, architektów związanych z ruchem *Arts & Crafts*, a także Baille’a Scotta i Charlesa F. Voyseya. Wykształcony w wyniku reformy prosty, funkcjonalny dom, wykonany z typowego dla danego regionu materiału i wkomponowany w otaczający krajobraz, został uznany przez Muthesiusa za najodpowiedniejszy *do odrodzenia niemieckiej kultury mieszkaniowej* [16, s. IV C 11], upadłej na skutek panowania *koszar czynszowych* oraz podporządkowanej reprezentacji willi okresu historyzmu.

Korzystając z wzorców angielskich i uzupełniając je elementami niczym nie skażonej architektury regionalnej, będącej zwłaszcza wzorem prostoty chałupy wiejskiej [16, s. IV C 11] doprowadził do powstania typu domu mającego być *nośnikiem nowego stylu życia*, życia rodzinnego prowadzonego na łonie przyrody<sup>1</sup>. Stąd też *landhaus* wyra-

stał z otwartych rzutów utrzymanych najczęściej w kształcie litery „L”, składających się *na zasadzie puzzli* [16, s. IV C 11] z samodzielnych, zindywidualizowanych jednostek umieszczonych *tyłem* do siebie, a *przodem* do przynależnej im części ogrodu. Pierwzoplanową rolę odgrywał w nim kontakt z otaczającą przyrodą. By to zatem umożliwić, został pozbawiony kondygnacji cokołowej i położony bezpośrednio na poziomie ogrodu. Bryła jego, podporządkowana zasadzie projektowania *od wewnątrz na zewnątrz*<sup>2</sup>, była jedno- lub dwukondygnacyjna, rozczłonkowana wielokątnymi wykuszami, przekryta potężnym dwuspadowym, naczółkowym lub mansardowym dachem. Elementy dekoracyjne zostały mocno ograniczone; ich rolę przejęły okna szczeblinowe, zaopatrzone w drewniane okiennice, a także *fachwerkowa* konstrukcja szczytów, co miało za zadanie wspomagać tak pożądaną przez Niemców *Gemütlichkeit*. Również podkreśleniu tej cechy służyła kolorystyka bryły, nierozzerwalnie związana z zastosowanym, zgodnie z *zasadą prawdy*, materiałem budowlanym. Za przykład tego mógł służyć opis osiedla willowego w Buchschlag koło Frankfurtu nad Menem, przedstawiony przez Fuchsa: *Landhausy są zbudowane z surowej cegły z cokołem z piaskowca lub też z cegły. Oprócz szarych lub białych naturalnych tynków są także stosowane szarozielone, żółte, żółtoszare lub w kolorze nasyconej żółci, co sprawia malownicze wrażenie, spotęgowane jeszcze żywymi kolorami okiennic i białymi podziałami okien.(...). Pomiędzy dachami z widocznym fachworkiem, widzimy również szczyty z czerwonej, niebieskiej, żółtej lub szarozółtej cegły, a także*

<sup>1</sup> To odróżnia *landhaus* od typowej willi mieszczańskiej XIX w., podporządkowanej przede wszystkim pełnieniu funkcji reprezentacyjnej, związanej z prowadzeniem bogatego życia towarzyskiego.

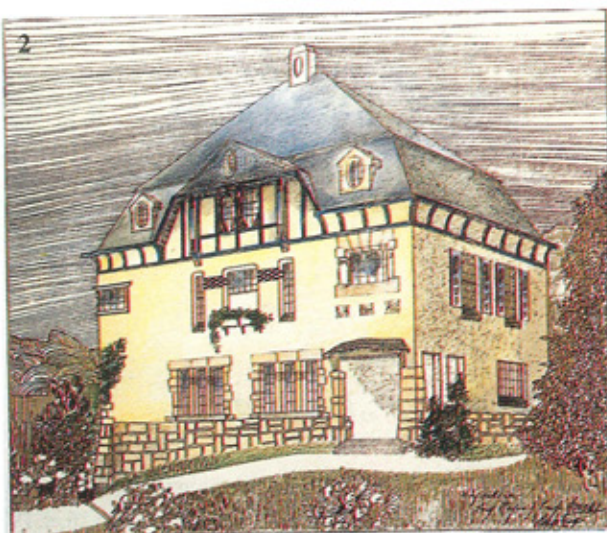
<sup>2</sup> Zasada była typowa również dla XIX-wiecznej willi mieszczańskiej, należącej do tzw. *nurtu malowniczego* (np. willa w stylu neogotyckim).



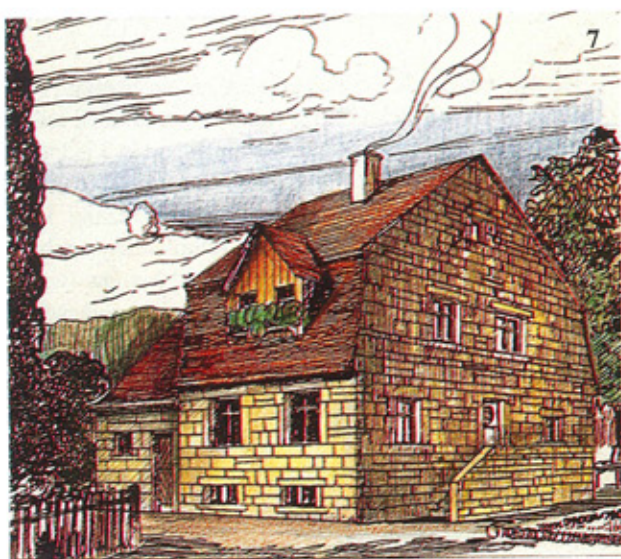
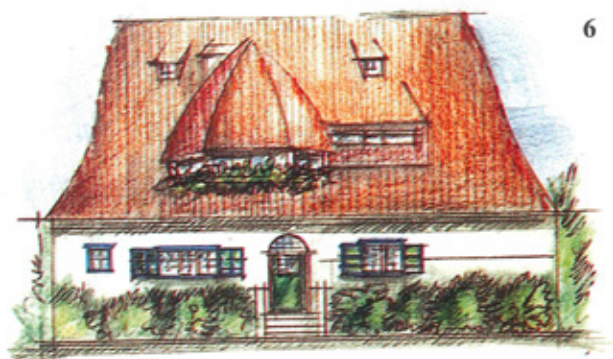
1



5



6



4



lupku. W całej kolonii dominują dachy z czerwonej dachówki karpiówki, a od czasu do czasu pojawiają się też dachy łupkowe. Zbawienny wpływ na ten „wesoly nieład” ma stosowana zieleń ogrodów i fragmentu lasu [20, s. 172].

Zastosowanie tak odważnych zestawów kolorystycznych w zabudowie dzielnic willowych stało się możliwe dzięki przełomowi dokonанemu w dziedzinie koloru w architekturze. Był on wynikiem nasilających się od końca wieku XIX wystąpień teoretyków sztuki i architektów przeciwko szarżynie budownictwa, przede wszystkim czynszowego. W prasie fachowej pojawiały się artykuły wyrażające ubolewanie nad panującym *strachem przed kolorem* [3, s. 99] i pochwały dla ciągle barwnej architektury prowincjonalnej. Jak pisał Alfred Lichtwark w 1899 r.: *Tylko tacy prości ludzie jak rybacy i szkutnicy na*



wschodnim i północnym wybrzeżu nie zaniechali swojej naiwnej przyjaźni do kolorów i pozostali wierni starym przyzwyczajeniom malując okna na białe, niebiesko, zielono lub na inne intensywne kolory [3, s. 99].

Natomiast w 1901 r. Fritz Schumacher nawoływał: *Tęsknota za kolorem znowu idzie przez nasze szare czasy i potrzęsa architekturą. Po tym jak kolor zdołał z trudem wdrzeć się do wnętrza naszych domów, należy wyprowadzić go na zewnątrz (...) i mamy już tego dobry przykład, a stanowi go willa wiejska nawiązująca do domu chłopskiego* [4, s. 99].

Ta nasilająca się krytyka wszechobecnej szarości na rzecz *pochwały koloru* znalazła swoje odzwierciedlenie przede wszystkim w budownictwie jednorodzinnych, zarówno w już wspomnianych przez Schumachera *willach wiejskich nawiązujących do domu chłopskiego*, czyli *landhausach*, jak i tradycyjnych willach podmiejskich. Przysłużyła się temu niepomniemu Wystawa w Darmstadt<sup>3</sup> będąca jednym z pierwszych symptomów odrodzenia *Farbbewegung*, który zachwycił się kolorami jako *barwnym bukietem złożonym z egzotycznych kwiatów* [2, s. 15] i doprowadził do powstania *kolorowego miasta* w latach dwudziestych XX w. [2, s. 27].

Wystawa inspirowała ówczesnych architektów barwnymi elewacjami willi, projektowanych przez jednego z jej twórców – Josefa Marię Olbricha<sup>4</sup>. Charakterystyczne dla niego zestawianie żółtych połaci tynku na elewacji, oddzielonych od białego cokołu pasem szarozielono-białej szachownicy, z dachem pokrytym ciemnoczerwoną dachówką<sup>5</sup> było później często spotykane na całym obszarze niemieckojęzycznym<sup>6</sup>, (ryc. 1). Przykładem mógł być

*landhaus* w Binningen w Szwajcarii, zrealizowany przez Emanuela Elachera w 1907 r., który jak pisano na łamach „Schweizerische Bau-Zeitung” z roku 1907 *poprzez delikatne zestawienie zielonego, żółtego, białego z czerwienią dachu i żywymi kwiatami, sprawiał bardzo przyjazne i pogodne wrażenie* [2, s. 30]. Kolorystyka zastosowana w tym obiekcie była wyraźnym odbiciem kolorystyki domu Olbricha z Darmstadt: dach kryty czerwona dachówka, elewacja w kolorze ochrowej żółci, wykonany z gontu szczyt pomalowany na zielono. Równie mocne powiązania z Darmstadt wykazywała jednorodzinna willa zaprojektowana w 1906 r. przez Ernsta Kühnego i Ernsta Spechta z Lipska [8, s. 125] (ryc. 2), gdzie co prawda zastosowano szaroniebieskawy łupek na pokrycie dachowe, konstrukcję *fachwerkową* pomalowaną na niebiesko i cokół z łamanego piaskowca, jednak kolor elewacji to znowu żółć ochrowa i charakterystyczny dla domu własnego Olbricha element dekoracyjny z motywem szachownicy.

Wystawa w Darmstadt doprowadziła do *wyzwolenia koloru* i miała ogromne zasługi w propagowaniu barwnych elewacji, chociaż już w roku 1907 była krytykowana jako *uszminkowana, nieprawdziwa i barbarzyńska* [2, s. 31] przez tych samych, którzy wcześniej postawili ją na *najwyższym firmamencie kultury* [2, s. 31]. Krytyka ta nie była jednak skierowana bezpośrednio przeciwko kolorystyce, którą wręcz uznano za *nosicielkę radości, panującą na wszystkich płaszczyznach zarówno życia publicznego, jak i prywatnego* [2, s. 31].

Konsekwencją *Farbbewegung* były różnorodne eksperymenty kolorystyczne, pojawiające się na elewacjach między innymi *landhausów*. Ekstremalny przykład stanowił projekt *landhausu* (ryc. 3) wykonany przez architekta z Lipska, Ernsta Spechta i opublikowany na łamach „Ostdeutsche-Bau Zeitung” w 1908 r. [s. 234], gdzie pomalowaną na kolor szarofioletowy elewację zestawiono z żółtym piaskowcem cokołu i szaroniebieskim łupkiem na dachu. Kompozycję dopełniały pomalowane na jaskrawo niebiesko okiennice i okna. Były to jednak przypadki odosobnione. Częściej *Farbbewegung* ograniczał się do stosowania barwnego detalu, malowanej bądź na zielono, bądź też niebiesko konstrukcji *fachwerkowej*, w podobnej kolorystyce utrzymanych okiennic, kolorowych ram okiennych, parapetów. Nie stroniono również od barwnych cokołów: żółtych (piaskowiec), kremowych (wapień muszlowy), różowych (wapień), czerwonych (cegła), szarych (granit lub sztuczny granit). Elewacje tynkowane na białe tynkiem o fakturze chropowatej lub gładkiej, stosowano też różne odcienie szarości (od koloru naturalnego tynku do ciemnoszarego) lub nie tynkowano elewacji pozostawiając surową cegłę. Również dachy występowały w kilku kolorach: czerwonym – kryte dachówką (karpiówką, holenderką), niebieskawym, szaroniebieskawym i szarym, w zależności od barwy występującego lokalnie łupku.

Analizując pod względem kolorystyki przykłady ukazujące się na łamach jednego z bardziej poczytnych pism architektonicznych „Ostdeutsche Bauzeitung” z lat 1906–1908, czyli okresu popularyzacji *landhausu*, można było wyróżnić szereg grup kolorystycznych, z których najprostsze stanowiły jedno- i dwukolorowe. Monochromatyzm,

<sup>3</sup> Pierwsza wystawa w Darmstadt, pod nazwą *Ein Dokument Deutscher Kunst* odbyła się w 1901 r. i obejmowała budynki atelier i domy prywatne zgrupowane wzdłuż *Drogi Aleksandra na Wzgórzu Matyldy*. Należały do niej m.in. dom własny Olbricha i *Duży Dom Glückerta* projektu J.M. Olbricha. Druga Wystawa Kolonii Artystów odbyła się w 1904 r. Powstała wtedy grupa trzech domów: *Niebieski, Szary i Narożny* oraz budowle prowizoryczne: kompleks restauracyjny z pawilonem muzycznym, kiosk. W 1908 roku odbyła się trzecia wystawa pod nazwą *Die Hessische Landesausstellung*, na którą wybudowano m.in. sławną *Wieżę Weselną*, zaprojektowaną również przez Olbricha.

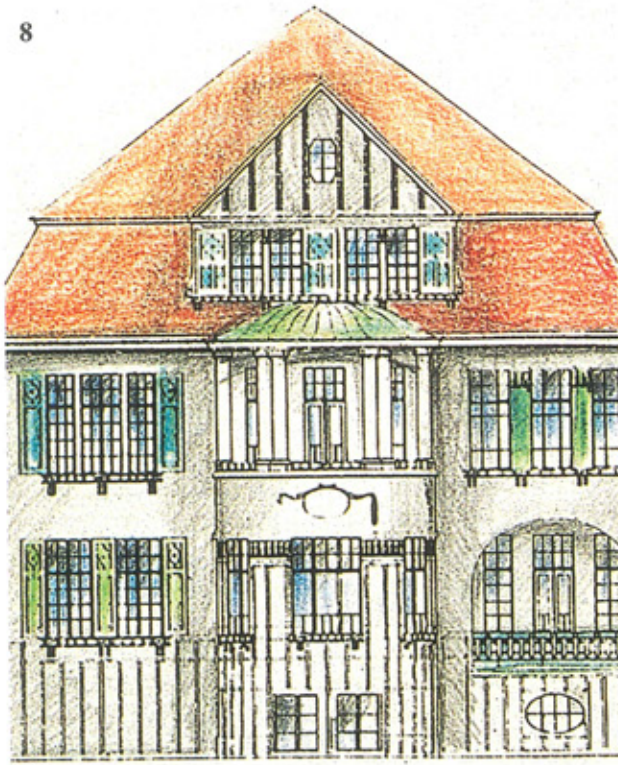
<sup>4</sup> Oprócz Olbricha w Wystawie brali udział Peter Behrens (architekt), Hans Christiansen (malarz), Patritz Huber (architekt wnętrz), Ludwig Halbig (rzeźbiarz), Rudolf Bosselt (dekorator).

<sup>5</sup> Chodzi o zaprojektowany w 1900 r. przez J.M. Olbricha dom własny.

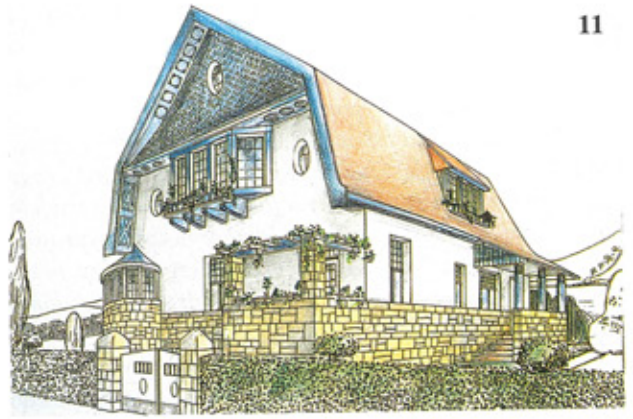
<sup>6</sup> Kolorystyka projektowanych przez Olbricha domów na *Wzgórzu Matyldy* nie była jednolita. Oprócz jasnego i wesołego w swym wyrazie domu własnego Olbricha, czy też w podobnej tonacji utrzymanego domu dr. Stöhra, pojawia się *Duży Dom Glückerta* (1900–1901) o elewacji w dwóch odcieniach szarobeżowych i ciemnobrązowym dachu. Również znacznie posępniejsze były późniejsze obiekty projektowane przez Olbricha na II Wystawie, czyli grupa trzech domów obejmująca: *Dom Narożny, Niebieski* z 1904 r., o szarej elewacji, dachu krytym czerwona dachówką i cokole wyłożonym błękitną cegłą, czy też *Dom Szary* również z 1904 r., o ciemnoszarej elewacji, czerwonym dachu i elementach drewnianych zabezpieczonych na brązowo. Naturalnie i te zestawienia kolorystyczne miały swój wpływ na propagowanie koloru w architekturze, nie były jednak tak dosłownie kopowane jak dom własny Olbricha. Nie można także pominąć zasług na polu kolorystyki drugiego wielkiego twórcy wystawy, Petera Behrensa, którego dom własny odznaczał się mocnymi kontrastami kolorystycznymi (lizeny z czerwonego klinkieru i zielonej glazury przechodzące przez cały budynek, mocno odcinające się od otynkowanych na jasnobrązowo ścian).



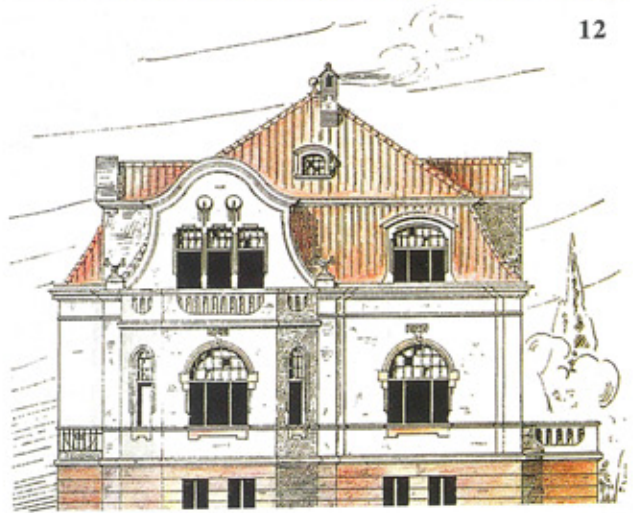
8



11

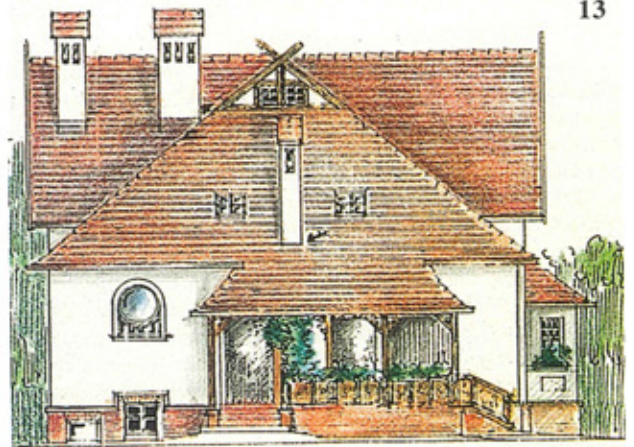
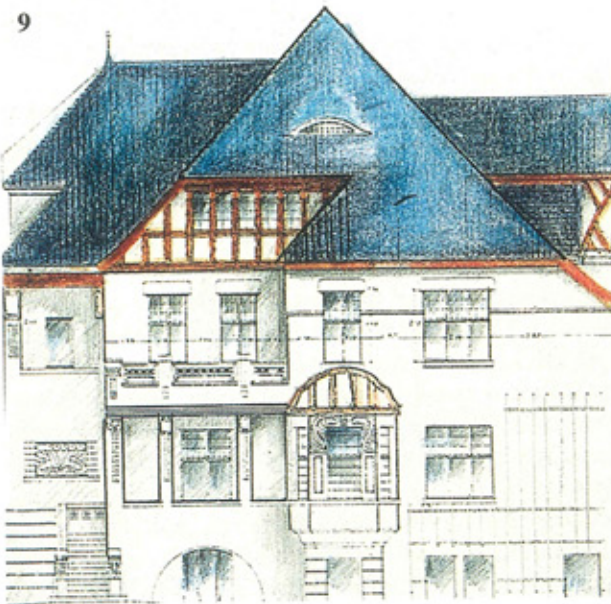


12



13

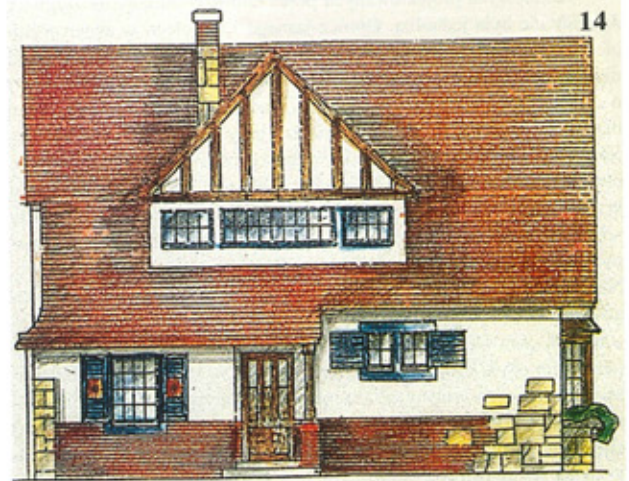
9



10



14





widoczny w zestawieniu elewacji z czerwonej cegły z dachem krytym czerwoną dachówką zastosowała spółka architektoniczna Ernsta Kühnego i Ernsta Spechta z Lipska [7, s. 134], (ryc. 4) w swoim projekcie *landhausu* z Oberholz. Aby uniknąć jednak wrażenia monotonii wprowadziła ona dodatkowo kolor naturalnego drewna, uwidaczniający się w konstrukcji ganków i *fachwerku*. Najczęściej jednak spotykany na obszarze Niemiec był zestaw znany z projektu Kurta Arnheima, z Gdańska [1, s. 26], (ryc. 5) charakteryzujący się stosowaniem białego tynku na elewację, dającego silny kontrast z dachem pokrytym czerwoną dachówką. Całość często ożywiały niebieskie lub zielone okiennice, niebieska konstrukcja *fachwerkowa* lub brązowe okładziny szczytów. Do tej grupy należał między innymi najważniejszy dla wrocławian dom, *Dom Wzorcowy*, zaprojektowany w 1904 r. przez Hansa Poelziga na Wystawę Rękodzieła i Rzemiosła Artystycznego [21, s. 284–288], (ryc. 6). Tutaj również zastosowano kontrast ciemnoczerwonej dachówki z białymi ścianami, które ożywiały niebieskie i zielone okiennice. Projekt natomiast Theodora Preckela z Pforzheim [17, s. 45], (ryc. 7) charakteryzował się żółtą barwą elewacji, uzyskaną przez bądź pomalowanie tynku na ten kolor, bądź zastosowanie jako materiału budowlanego kremowych kamieni polnych i czerwoną barwą dachu wykonanego z dachówki. Całość ożywiała naturalna barwa drewna zastosowanego na deskowanie szczytu. Również dom Leo Alporta z Poznania autorstwa Hansa Uhla [22, s. 89], (ryc. 8) miał czerwony dach, elewację natomiast pomalowaną na szaro, którą, aby uniknąć zbyt ponurego wrażenia, wzbogacono zielonymi okiennicami oraz brązowym oszalowaniem szczytów. *Landhaus* Eichenberga z Bydgoszczy, zaprojektowany przez Rudolfa Kerna [5, s. 76], (ryc. 9) prezentował nieco inną gamę kolorystyczną: białą elewację wzbogaconą o ciemny brąz konstrukcji *fachwerkowej* i szaroniebieskawy dach pokryty łupkiem.

Licniejszą grupę stanowiły zestawienia trójkolorowe. Przykładowo *landhaus* Konscholky z Wrocławia projektu Richarda Mohra [14, s. 67], (ryc. 10), czy też dom weterynarza autorstwa E. Kühnego [10, s. 24], (ryc. 11) posadowione zostały na kremowym cokole zbudowanym z łamanego piaskowca lub kamienia polnego, który zestawiono z białym tynkiem elewacji i czerwonym dachem. Taką samą kolorystykę fasady (biały tynk) i dachu (czerwona dachówka) z różnicą dotyczącą barwy cokołu wykonanego z różowego piaskowca, prezentował *landhaus* Pichlmayera Paula Roddewiga [18, s. 90] (ryc. 12). Do grupy tej zaliczały się także obiekty posadowione na czerwonym cokole, zbudowanym z surowej cegły, jak przykładowo domy zaprojektowane przez Paula Höniga z Friedrichshagen [4, s. 42], (ryc. 13), Brunona Waltera z Raciborza [23, s. 86], (ryc. 14), Paula Kadereita z Gdańska [6, s. 21] czy Waltera Marksa [11, s. 57].

Nie tylko cokoły decydowały o wystroju barwnym bryły, również zdarzały się, lecz znacznie rzadziej, kolorowe elewacje wykonane z tynków bądź malowanych, bądź barwionych w masie. Zaliczały się do nich niewątpliwie już opisywane domy autorstwa spółki Kühne & Specht oraz Spechta jak i również *landhaus* dra Kaestnera autorstwa tym razem samego Kühnego [9, s. 35], (ryc. 15)

o srebrzystoszarej elewacji, różowym cokole i czerwonym dachu.

Bogactwo zestawów kolorystycznych stosowanych na bryły *landhausów* prezentowanych na łamach „Ostdeutsche Bau-Zeitung” nie było wynikiem czerpania z konkretnych wzorców i raczej odwoływało się do romantycznego wyobrażenia *białego landhausu odcinającego się swoimi prostymi kształtami od rozłożystych lip i ciemnych jodeł, którego jedyną ozdobę stanowił zielony lub kolorowy fachwerk i potężna czapa dachu krytego dachówką* [19, s. 98]. Równie mocno odbiły się tutaj także echa Wystawy Darmstadzkiej z jej ochrowymi i barwnymi elewacjami. Kolorowy detal natomiast zawdzięczano z całą pewnością architekturze regionalnej, aczkolwiek nie wiadomo czy został przejęty z niej bezpośrednio, czy też pośrednio, poprzez powstające często w parkach krajobrazowych domki ogrodników wzorowane na chałupach wiejskich i prezentujące nie tylko ciekawe formy bryły, lecz i także interesującą kolorystykę. Jak pisał Paul Mebes: *formy (domków ogrodnika) uwydatnione są jeszcze przez jasną kolorystykę. Kompozycja nie opiera się tylko na „barwnych tonach natury”, ale i sama szuka odpowiednich rozwiązań: białe ramy i szczebliny okienne, zielone okiennice, żółty lub jaskrawobiały tynk, świecący czerwienią ceramiczny dach, pozłacane kraty żelazne* [12, s. 8].

Prawdopodobnie wszystkie te czynniki złożyły się na tak bardzo zróżnicowane traktowanie pod względem barwnym elewacji *landhausu* i w połączeniu dodatkowo z indywidualnym smakiem projektującego architekta i przyszłego właściciela doprowadziły do wykształcenia się różnorodnych zestawów kolorystycznych. Istniał jednak element nadrzędny, stanowiący kontrolę nieograniczonych możliwości twórczych. Był nim wymóg zachowania tzw. *prawdy materiałowej* w odniesieniu do dachów, cokołów i częściowo elewacji oraz stworzenia przytulnego i malowniczego domostwa, za co w dużej mierze był odpowiedzialny kolor detalu.

Odmienne przedstawiała się sytuacja w podmiejskich dzielnicach Berlina<sup>7</sup>, gęsto zabudowanych *landhausami* i willami jednorodzinnymi. Nie było w nich feerii barw, tak charakterystycznej dla osiedla *landhausów* w Buchschlag. Zauważało się raczej dużą dbałość o stonowanie kolorystyczne poszczególnych obiektów, nadanie im spokojnego, eleganckiego charakteru, a także zadbanie o wtopienie w otaczający krajobraz<sup>8</sup>. Najczęściej dlatego stosowany na elewacjach tynk o fakturze chropowatej w jego naturalnym jasnoszarym kolorze, zestawiano z czerwienią dachu pokrytego dachówką. Pomalowane na biało okna szczeblinowe stanowiły element ożywiający całość kompozycji. Po szczegółowej analizie *landhausów* i domów jednorodzin-

<sup>7</sup>Berlin jako miejsce narodzenia *landhausu* został opracowany oddzielnie i poddany szczegółowym badaniom.

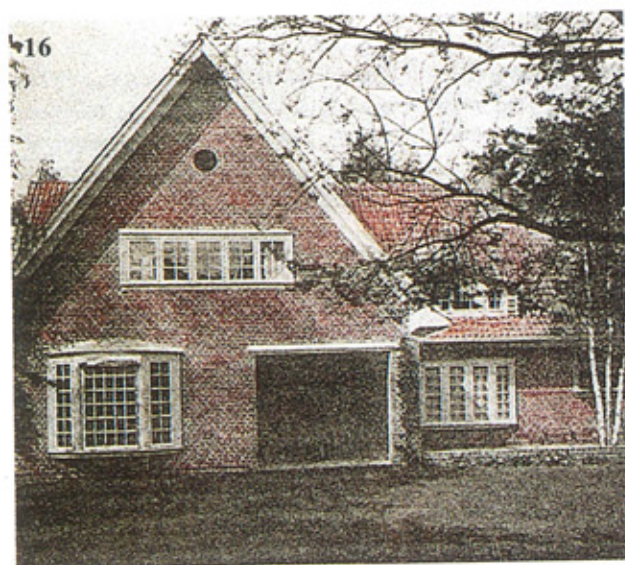
<sup>8</sup>Taka postawa była wynikiem wzorowania się na *landhausie* angielskim, z jego dystygowaną, spokojną kolorystyką uzyskaną poprzez zastosowanie odpowiedniego materiału budowlanego (biały lub szary tynk, cegła z białym spoinowaniem, dachówka lub łupek, surowe drewno, białe lub szarozielone okiennice i okna szczeblinowe).



15



16



18



19

nych z lat 1895<sup>9</sup>–1914<sup>10</sup>, obraz kolorystyczny dopełnił się. Podobnie jak w *landhausach* publikowanych przez „Ostdeutsche Bau-Zeitung”, w stolicy wyróżnić można było zestawy jedno-, dwu- i trójbarwne.

Pierwszy z nich o dominującej barwie czerwonej, z elewacją wykonaną z czerwonej cegły, której rysunek dodatkowo podkreślało białe spoinowanie i dachem krytym czerwoną dachówką, najczęściej karpówką, reprezentował zaprojektowany przez Hermanna Muthesiusa dom Charlesa le Burlleta [16, s. IV C 137], (ryc. 16). Tutaj zaliczały się także

<sup>9</sup> Oficjalnie pierwszy *landhaus* pojawił się w berlińskiej dzielnicy willowej *Zehlendorf* w 1905 r. i był to dom zaprojektowany przez Hermana Muthesiusa dla Hermana von Seefeldta. Tak naprawdę jednak domy wykazujące przynależność do tego stylu można spotkać już wcześniej. Początkowo były to wille z elementami zapożyczonymi z architektury regionalnej, a potem pojawiały się *landhausy* wzorowane na tradycji angielskiej, np. dom zaprojektowany przez Hansa Grubego dla Alberta Wencka w 1902–1903 r. [15, s. IV C 154].

<sup>10</sup> Koniec popularności *landhausów* przypadł na początek I wojny światowej i był związany z coraz większą popularyzacją neoklasycyzmu, który uznał *landhaus* za *niezdyscyplinowany i barbarzyński* (w ten sposób wyraził się o *landhausie* Muthesiusa Friedrich Ostendorf [15, s. IV C 14].

obiekty o elewacjach utrzymanych w różnorodnych odcieniach szarości (od białoszarej, poprzez jasnoszarą, do ciemnoszarej) i dachach krytych szaroczarowym łupkiem, jak dom gminy kościelnej Nikolassee, autorstwa Ericha Bluncka [15, s. IV C 135–136]. Najbardziej popularne na terenie Berlina były jednak zestawienia dwukolorowe, o fasadzie otynkowanej na kolor szary i dachu z czerwonej dachówki, takie jak ukazywał dom własny Hermanna Muthesiusa (ryc. 18) oraz wiele innych *landhausów* (ryc. 17). Prezentowane natomiast przez dom Freudenbergera, również projektu Hermanna Muthesiusa [16, s. 131–133], (ryc. 19) zestawienie negatywowe, polegało na zastosowaniu czerwonej cegły na elewację i szarego łupku na dach. Do



tej grupy dwukolorowej zaliczał się także dom własny Fritza Czrellitera [16, s. IV C 106–107], będący jednak przykładem odosobnionym, o elewacji pokrytej brązowym tynkiem o fakturze chropowatej i dachem czerwoną dachówką karpiówką.

Jakkolwiek cechą charakterystyczną *landhausu* muthesiusowskiego był brak kondygnacji cokołowej, to jednak cokol pojawiał się w *landhausach* architektów berlińskich. Na ogół prezentowano następujące zestawienia: cokol z piaskowca, fasada pokryta szarym tynkiem, dach szarym łupkiem, jak w domu Pasewalda projektu spółki Erdmann & Spindler [16, s. IV C 102–103] lub czerwoną dachówką, jak np. w domu własnym Brunona Möhringa [16, s. IV C 160]. Oprócz cokołów z piaskowca, występowały również wykonane z surowej cegły (dom dra Bousseta Alfreda Grenandera [16, s. IV C 134–135], czy dom Schickendantza autorstwa Ina A. Campbella [16, s. IV C 112–113]). Jako ewenement w krajobrazie berlińskich przedmieść willowych jawił się *landhaus* dr Bondiego projektu Brunona Schmitza [16, s. IV C 138–139], o cokole otynkowanym na szaro, białej elewacji i czerwonym dachu<sup>11</sup>.

Po przeanalizowaniu *landhausów* berlińskich, tych bardzo wczesnych, *landhausów* rozwiniętych oraz z okresu ich schyłku, wyraźnie widać żelazną konsekwencję w wystrój kolorystycznym, polegającą na ograniczaniu się właściwie do trzech kolorów dominujących (naturalnie w różnych odcieniach): szarości (tynki, łupek), czerwieni (cegła, dachówka) i ewentualnie żółci (piaskowiec). Dodatkowo wprowadzany był naturalny brąz drewna, a w jednym przypadku drewno malowane na kolor szarozielony<sup>12</sup>, co było prawdopodobnie odbierane jako szokujące na tle dystygowanych szarości i zgaszonych czerwieni.

Muthesius i nieliczna grupa architektów, przede wszystkim berlińskich<sup>13</sup>, która poszła w jego ślady, traktowali kolor jako dopełnienie kompozycji bryły, uwydatnienie jej doskonałych proporcji, prostoty i elegancji, a także środek podkreślający materiał, z którego została skonstruowana. U nich kolor miał uzupełniać, a nie szokować, dyskretnie uwypuklać zalety architektury, a nie ukrywać jej wady. Dodatkowo został obarczony innym istotnym zadaniem: umiejętnego wtopienia się w otaczający krajobraz. Pozostała, znacznie liczniejsza grupa projektantów posta-

nowiła potraktować kolor jako pewnego rodzaju zabawkę. Nie chciała być dyskretna, postanowiła zapisać się u potomności poprzez kolor i fakturę. Nie zależało to jednak od terenu, na którym działali poszczególni architekci, co miałyby związek z pewnymi tendencjami lokalnymi, a także z występowaniem charakterystycznych dla danego terenu materiałów. Podobne rozwiązania kolorystyczne spotykało się zarówno na terenach Śląska, jak i na Pomorzu czy w centrum Niemiec.

Mimo tak skrajnie różnego podejścia poszczególnych architektów do zagadnienia kolorystyki, istniało bardzo wiele elementów, które je łączyły. Należała do nich przede wszystkim dbałość o naturalny charakter materiału. Nie było tutaj miejsca na żadne zafalszowania tak typowe dla wieku XIX, gdzie drewno odpowiednio pomalowane naśladowało marmur. Jeśli cokol miał barwę żółtą lub różową, to dlatego, że wykonano go z piaskowca lub wapienia, czerwoną – bo został zbudowany z cegły. Elewacja była szara, czyli w naturalnym kolorze tynku, dachy czerwone – dachówka, szare, szaroniebieskie – łupek. Jedyne ta zasada została nieco zachwiana w odniesieniu do elementów drewnianych, które często występowały w swojej naturalnej barwie, ale i były malowane na zielono, niebiesko, rzadziej biało (by uwydatnić rysunek słoje) lub szaro. Nie dotyczyło to raczej stolicy, gdzie części drewniane starano się zachować w naturalnej barwie.

Drugim, bardzo ważnym, zadaniem kolorystyki stało się wspomaganie wrażenia swojskości, przytulności i zapewnienie efektu malowniczości. Zadanie to było realizowane przez *landhausy* berlińskie i popularyzowane przez „Ostdeutsche Bau-Zeitung”, lecz w skrajnie odmienny sposób. W Berlinie znajdowało wyraz poprzez kompozycję samej bryły, podkreślonej dodatkowo za pomocą stonowanej, bardzo spokojnej kolorystyki, natomiast poza jego terenem, poprzez ostre, wesole kolory. Bardzo podobnie potraktowano wymóg wpisania się w otaczający krajobraz, na zasadzie podporządkowania się jemu za pomocą szarawej barwy elewacji lub stworzenia malowniczej wizji domu o białej lub barwnej fasadzie umieszczonego w zieleni<sup>14</sup>.

Kolorystyka *landhausu* nie była wynikiem spontanicznych i nieprzemysłanych działań architektów i właścicieli. Miała za zadanie wypełniać pewne zasady narzucone jej przez *Heimatkunst* oraz wynikające z definicji tego typu domu, mówiącej o stworzeniu przytulnej i malowniczej siedziby podmiejskiej, służącej kultywowaniu życia rodzinnego i będącej spełnieniem marzeń o spokojnym i bezpiecznym miejscu. *Każda rodzina chciałaby spędzać wieczory w swoim kręgu, tam gdzie panuje miły spokój i dobroczynna cisza, gdzie nie dochodzi szmer wielkiego miasta, w spokoju oferowanym przez lasy, pod dającymi cień drzewami, wśród wonnej roślinności, we własnym ogrodzie, we własnym domu* [13, s. 54].

<sup>11</sup> Zestawienie białej elewacji z czerwonym ceramicznym dachem, tak popularne na terenie Niemiec, w Berlinie okazało się ewenementem.

<sup>12</sup> Chodzi tutaj o dom własny Brunona Möhringa z 1904 r. z dzielnicy Berlina – *Mariensfelde*, który nie był typowym *landhausem*, jednak wykazywał pewne cechy kwalifikujące go do tego typu. [15, s. IV C 160].

<sup>13</sup> Stonowana kolorystyka nie ograniczała się tylko do Berlina, można ją spotkać również i w innych ośrodkach, z tym że zdecydowanie rzadziej. Przykład mógł stanowić *landhaus* projektowany przez prof. Püttzera w 1905 r. dla dra Müllbergera w Darmstadt. Elewacja została wykonana w gładkim tynku z wapienia muszlowego, obramienia okienne i okiennice utrzymano w szarościach dobrze kontrastujących z bielą stolarki okiennej. Jak pisano na łamach „Ostdeutsche Bau-Zeitung” z 23 XI 1907 r.: *na biało pomalowane szczebliny i szare okiennice podkreślają jeszcze septyczne i surowe wrażenie całości oraz nadają jej wyraz prostoty, skromności i tak pożądaną w landhausie przytulności*.

<sup>14</sup> Kolorystyka *landhausu* nie podporządkowywała się innej z naczelnych zasad – *Heimatkunst* – czyli kultywowaniu zasad charakterystycznych dla danego regionu. Kolory pojawiające się na elewacjach wynikały z preferencji ogólnoniemieckich, a nie regionalnych, dlatego też wyróżnione typy można spotkać zarówno na Śląsku, Pomorzu jak i w głębi Niemiec.



### Bibliografia

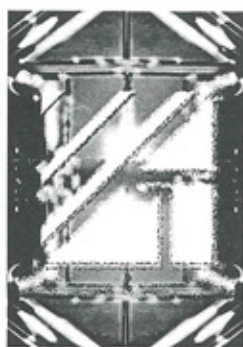
- [1] Arnheim K., *Entwurf zu einem Landhaus*, „Ostdeutsche Bau-Zeitung“, 29 V 1907 r.
- [2] Gubler H.M., *Die befreite Farbe – zum Farbklima der Architektur um 1905–1910*, [w:] Vom Farbe und Farben, Zurich 1980.
- [3] Herrel E., *Farbe in der Architektur der Moderne*, [w:] Moderne Architektur in Deutschland 1900 bis 1950, s. 99.
- [4] Hönig P., *Landhaus Dr Steinhausen*, „Ostdeutsche Bau-Zeitung“, 12 I 1908 r.
- [5] Kern R., *Villa Eichenberg in Bromberg*, „Ostdeutsche Bau-Zeitung“, 9 II 1907 r.
- [6] Kadereit P., *Kleines Landhaus an der Strassenecke*, „Ostdeutsche Bau-Zeitung“, 23 XI 1907 r.
- [7] Kühne E., Specht E., *Entwurf zum Landhaus in Oberholz bei Leipzig*, „Ostdeutsche Bau-Zeitung“, 13 X 1906 r.
- [8] Kühne E., Specht E., *Landhaus*, „Ostdeutsche Bau-Zeitung“, 29 IX 1906 r.
- [9] Kühne E., *Landhaus Dr Kaestnera in Steinbach*, „Ostdeutsche Bau-Zeitung“, 15 VI 1907 r.
- [10] Kühne E., *Landhaus eines Tierarztes*, „Ostdeutsche Bau-Zeitung“, 6 VII 1907 r.
- [11] Marks W., *Zweifamilien Wohnhaus*, „Ostdeutsche Bau-Zeitung“, 26 III 1907 r.
- [12] Mebes P., *Um 1800. Architektur u. Handwerk im letzten Jahrhundert ihrer traditionellen Entwicklung*, 1908.
- [13] Mohr Ch., *Die Villenkolonie Buchschlag bei Darmstadt*, [w:] Vom Morris zum Bauhaus, Darmstadt 1977.
- [14] Mohr R., *Landhaus Konscholky*, „Ostdeutsche Bau-Zeitung“, 8 VI 1907 r.
- [15] Muthesius H., *Das englische Haus*, Berlin 1908.
- [16] Posener J., Bergius B., *Berlin und seine Bauten*, Berlin 1975.
- [17] Preckel T., *Entwurf zu ländlichem Wohnhaus*, „Ostdeutsche Bau-Zeitung“, 11 IX 1908 r.
- [18] Roddewig P., *Landhaus Pichlmayr*, „Ostdeutsche Bau-Zeitung“, 8 I 1908 r.
- [19] Rose P., *Vom süddeutschen Putzbau*, „Deutsche Bauhütte“, 29 XI 1906 r.
- [20] Scharabi M., *Architekturgeschichte des 19. Jahrhunderts*, Berlin 1993.
- [21] Szymański-Stortkuhl B., *„Landhaus“*. *Typ podmiejskiego domu z początku XX wieku*, [w:] Architektura Wrocławia, t. 1, Dom, Wrocław 1995, s. 281–298.
- [22] Uhl H., *Haus Leo Alport in Posen*, „Ostdeutsche Bau-Zeitung“, 5 VIII 1908 r.
- [23] Wolter B., *Ländliches Wohnhaus*, „Ostdeutsche Bau-Zeitung“, 21 IX 1907 r.

### *An attempt at the colouring reconstruction of the „landhaus” type of building*

The appearance, at the beginning of the 20th century, of a new kind of one-family constructions – the *landhaus* type of building – coincided with the rebirth of colour in architecture. The I Exhibition in Darmstadt led to the so-called *Farbbewegung*, particularly the house of Josef Maria Olbrich, built especially for this occasion, with an elevation of an ochre hue. Colour, liberated by the Exhibition led not only to the creation of many colouring replicas of Olbrich's house on the German-speaking terrain but it also prompted many controversial solutions, giving access to the use of violet elevations juxtaposed with yellow plinths and vivid blue details. On the whole, however, *Farbbewegung* manifested itself in bright plinths made of natural materials such as sandstone, shell calcium or unplastered brick, in coloured details applied on grayish-white elevations with the red colour of roofs, covered with roofing-tiles or gray slate roofs. Colour, popularized by Darmstadt, aided by colourful detail, most probably adopted from village architecture, led

to the existence of many, varied sets of colours, a very good example of which was given by projects published in „Ostdeutsche Bau-Zeitung“ during the years 1906–1908, i. e. in the period of the greatest popularization of the *landhaus*. Despite an apparent freedom in the choice of colours there existed the idea of the *truth of material* typical to the *landhaus*, as well as the requirement of creating a cosy and picturesque dwelling house. The same principles, only realized in a different manner, determined the colouring of one-family houses in the villa districts of Berlin. The truth of material was realized through the use of the natural greyish-white hue of the façade plaster, roofing-tiles or slate on the roofs and raw brick for the plinths or elevations. In this way, limiting the use of colour to various tinges of grey and red broken by the colour of wood, Berlin led to the creation of a different colour image to the one promoted by „Ostdeutsche Bau-Zeitung“, however, directed towards the realization of features typical to the building of the *landhaus* type.





# Architectus

## Dziedzictwo

Elżbieta Orłowska

### *Ustalenie oryginalnej kolorystyki elewacji secesyjnej kamienicy przy ul. Wielkie Garbary 17 w Toruniu*

W 1900 roku ślusarz artystyczny i budowlany Leopold Labes otrzymał zezwolenie na budowę trzypiętrowej kamienicy przy Gerberstrasse 27. Elewacja została bogato ozdobiona motywami roślinnymi wykonanymi w narzucie wapiennym; na wysokości II piętra, między oknami balkonowymi, umieszczono inicjały właściciela – LL, wplecione w znak cechowy. Nad trzecim oknem, z girlandy kwiatów, wзира głowa gospodarza. Każde z pięter wyposażono w kunsztowny balkon, wykuty własnoręcznie przez mistrza Labesa. W ten sposób kamienica stanowiła wizytówkę i reklamę swojego właściciela.

W archiwum zachowały się projekty domu oraz instalacji, sprawozdania z przebiegu budowy, nie znaleziono jednak żadnych danych na temat pierwotnej kolorystyki.

Po I wojnie właścicielką budynku, już wtedy przy Wielkich Garbarach, została Władysława Wojciechowska, która utrzymywała się z wynajmu mieszkań lokatorom, niezbyt troszcząc się o ich wygodę i estetykę elewacji. Takie wnioski nasuwają się po lekturze wielu skarg i upomnień, m.in. na odpadające kawałki tynków, które stanowiły zagrożenie dla przypadkowych przechodniów. Pani Wojciechowska stanowczo odmawiała odnowienia fasad, motywując to względami finansowymi. Ostatecznie, wobec ponawiających się gróźb ukarania wysoką grzywną pieniężną, zdecydowała się skuć odpajające się tynki. Działo się to już w latach trzydziestych.

Wkrótce przysłała II wojna, a potem państwo przejęło kamienicę wraz z mieszkańcami i prosperującą na parterze restauracją, która wkrótce została przerobiona na bar alkoholowy *Zacisze*, by w końcu lat sześćdziesiątych przekształcić się w bar mleczny o tej samej nazwie.

Jak już wspomniano, nie udało się odnaleźć danych dotyczących oryginalnej kolorystyki elewacji, z przekazów nie wynika również, by fasady były malowane w okresie międzywojennym.

Pierwsze wzmianki dotyczące kolorystyki pochodzą z końca lat sześćdziesiątych, kiedy to prawdopodobnie nastąpiło pierwsze odnowienie elewacji: *Budynek od frontu należy pomalować farbą szwedzką w jasnym odcieniu koloru popielatego. Gzymsy i opaski oraz płaskorzeźby malować farbą emulsyjną w kolorze szarozielonym. Stolarkę okienną malować na białe, drzwiową oraz okno wystawowe na olejno w kolorze gzymsów. Tą samą farbą malować balustrady balkonowe.* Pod tymi zaleceniami jest podpisana pani dyplomowany artysta plastyk, nie ma natomiast żadnych wskazówek, skąd wzięły się właśnie takie dane na temat kolorystyki. Nie wspomina się o przeprowadzeniu jakichkolwiek badań, nie powołuje się na żadne materiały źródłowe.

W roku 1994 przeprowadzono kolejny remont elewacji. Uzupełniono brakujące elementy dekoracyjne, a przed przystąpieniem do malowania zlecono badanie kolorystyki laboratorium PP PKZ w Toruniu.

W tym czasie tło elewacji miało kolor lilaróż, a ozdoby żółtozielone lub ugrowe, konsole ugrowopomarańczowe. Farba złuszczała się z powierzchni tynku.

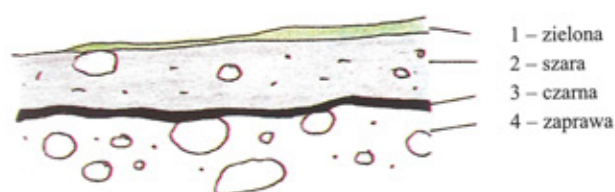
Do badań pobrano ponad 20 próbek z tła, gzymsów, roślinnych elementów dekoracyjnych, opasek okiennych i konsoli. Wykonano wiele przekrojów, w celu ustalenia kolejności i określenia kolorystyki oryginalnej.

Na rysunkach przedstawiono wypadkową całości pracy, biorąc pod uwagę powtarzanie się układu stratygraficznego w większości próbek.

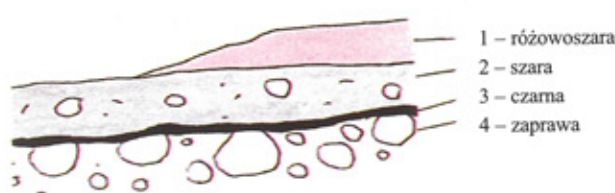


## I. Próbki z motywów roślinnych

Motywy z I piętra, prawa strona – listek



Motywy spomiędzy okien I i II piętra



Motywy spod balkonu II piętra



## II. Próbki z gzymsów



## III. Próbki z tła elewacji



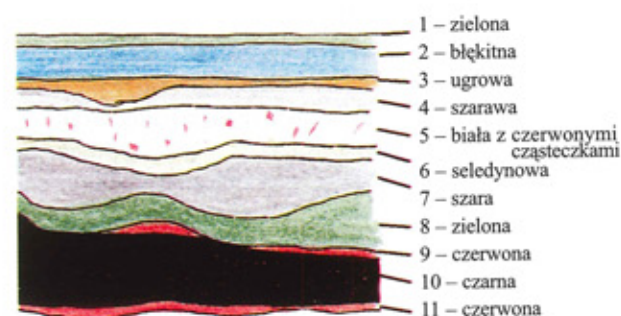
## IV. Próbka z opaski okiennej



## V. Próbka polichromii z konsoli



## VI. Próbka z balkonu



Na podstawie obserwacji przekrojów przyjęto, że pierwotne tło elewacji było oliwkowozielone, elementy dekoracyjne natomiast – czarne, co w połączeniu z czernią balkonów komponowało się w efektowną całość.

Opaski okienne miały kolor jasnoszary, konsole natomiast jasnoszary o odcieniu oliwkowym.

Pierwotna warstwa farby leży bezpośrednio na zaprawie, zarówno w partiach tła, jak i elementów ozdobnych. Z czasem na oryginalne malowidło (być może częściowo uszkodzone) naniesiono ciekłą warstwę wyrównującego tynku, co przyczyniło się do zatarcia konturów rzeźb.

Widoczne na przekrojach warstwy znajdujące się na przecierze są chronologicznie najnowsze, pokrywające powierzchnie elewacji do ostatniego remontu. Podczas

analizy pigmentów stwierdzono, że oliwkowozielony kolor tła został uzyskany przez zmieszanie ugru i czerni roślinnej. Dekoracje malowano używając czerni żelazowej.

Szkoda, że wyniki tych badań nie zostały uwzględnione podczas malowania elewacji wieńczącego ostatnie prace renowacyjne. Pozostała dokumentacja nie zawiera uzasadnienia użycia różowo-groszkowej kolorystyki, która dzisiaj „zdobi” główną fasadę tej pięknej kamienicy.

Korzystano z następującej dokumentacji:

1. WAP w Toruniu, AMT Budowlane, sygn. G4813.
2. Inwentaryzacja Budowlano-Konserwatorska, Architektura, Toruń 1979, sygn. PKZ 283/1; 3.
3. Dokumentacja Techniczna 87, Projekt Kolorystyki Elewacji – Architektura.



***Identification of the original colouring of a Secession tenement house at 17,  
Wielkie Garbary in Toruń***

The house was erected in 1900 for Leopold Labes, an artist and a building ironworker who also forged balcony balustrades. The façade was richly decorated with stucco work of plant-life motives. The initials and bust of the owner were also located there.

In the thirties of the 20th century a part of the disconnected plaster was removed. After the Second World War renovations of the elevation were carried out twice, then it was also painted.

As no archival materials relating to the original colouring of the house have been preserved, more than 20 samples have been taken from different fragments of the elevation, with the aim of determining the original colouring. It was established that the original elevation background was olive green, the finishing around the windows was light gray, the consoles were light gray with an olive hue, while decorative elements were black.



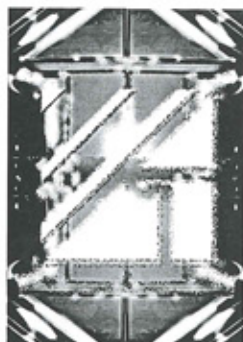
# ARCHITECTUS

NR 1(7)2000



ul. Garbary 1, 50-112 Wrocław





# Architectus

## Dziedzictwo

Tatiana Kazancewa

### *Faktury elewacji kamienic lwowskich z przełomu XIX i XX wieku*

W końcu XIX wieku Lwów był ważnym ośrodkiem administracyjnym, handlowym i kulturalnym Galicji, co czyniło go jednym z bardziej znanych miast Europy Środkowej. W tym czasie wzrosła także liczba mieszkańców z 45 tys. w pierwszym dziesięcioleciu XIX w. do 150 tys. pod koniec tego stulecia [8, s. 100].

Wzrost liczby mieszkańców wpłynął na zmianę charakteru domów mieszkalnych, zwłaszcza budowanych na terenie przedmieść, pierwotnie półmiejskich. W 1873 roku zarejestrowano w mieście 2594 domy, głównie parterowe i jednopiętrowe, w 1900 r. natomiast ich liczba wzrosła

do 43 600 i były to głównie kamienice dwu- lub trzypiętrowe [8, s. 102].

Jednocześnie, wraz z rozwojem przemysłu lokalnego, powstawało wiele zakładów produkcyjnych, których wyroby zasilaly rynek miejscowy [6, s. 104]. Na początku XX wieku w Galicji Wschodniej było około 600 niewielkich fabryk i zakładów przemysłowych, w których pracowało około 40 000 osób. Spośród nich wyróżniały się fabryki i warsztaty wzniesione na terenie Lwowa i jego przedmieść przez pracownię architekta Jana Lewińskiego [2, s. 20]. W pracowni Lewińskiego kształcono rocznie około 10 wysoko



Ryc. 1. Widok elewacji frontowych kamienicy przy ul. Wałowej 14 we Lwowie

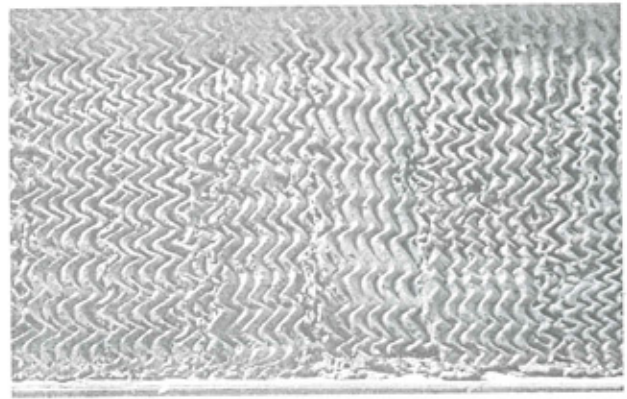


Ryc. 2. Faktura groszkowa i w formie tzw. piór w elewacji kamienicy przy ul. Wałowej 14





Ryc. 3. Widok dolnych kondygnacji kamienicy przy ul. Ladozkiej 6



Ryc. 4. Faktura z regularnym rysunkiem narzutu w elewacji kamienicy przy ul. Ladozkiej 6

wykwalifikowanych pracowników, inne pracownie Galicji natomiast szkoliły co roku 2–3 uczniów. W 1898 roku budowlane przedsiębiorstwa Lwowa wykształciły 213 specjalistów, w tym 52 pochodziło z pracowni Lewińskiego [2, s. 11–12].

Architekci i rzemieślnicy budowlani zdobywali wiedzę na utworzonym w latach 1872–1873 Wydziale Architektury i Inżynierii Politechniki Lwowskiej oraz w Szkole Artystyczno-Przemysłowej. Absolwenci tych uczelni często studiowali dodatkowo w Berlinie, Wiedniu, Monachium i Petersburgu [6, s. 107].

Przełom wieków XIX i XX w architekturze kamienicy lwowskich to schyłek historyzmu, początek i rozkwit secesji (do 1908 r.) oraz modernizm. Kompozycje elewacji domów były kształtowane zgodnie z klasycznym kanonem rozkładania akcentów, w sposób różnorodny i odrębny natomiast formowano detale architektoniczne [8, s. 115]. Ważną rolę w wykończeniu elewacji odgrywały efekty światłocienia faktury tynku [8, s. 116]. Zmiana oświetlenia ele-

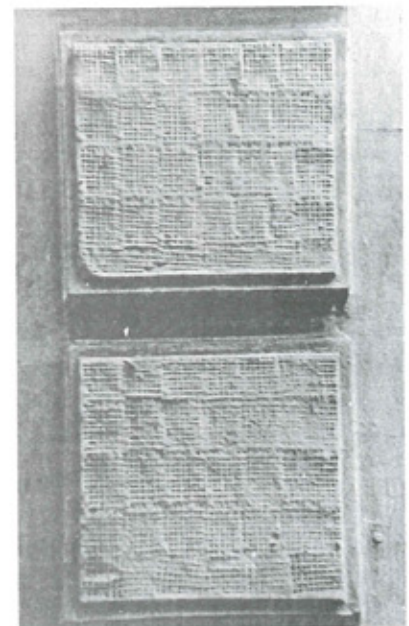
wacji kamienicy w ciągu dnia wywoływała olbrzymią ilość efektów plastycznych. Te same faktury powierzchni, w zależności od oświetlenia, były albo kompozycjami przestrzennymi, albo tworzyły płaski wzór graficzny [5, s. 276].

W trakcie badań faktur elewacji kamienicy lwowskich z przełomu wieków XIX i XX przeanalizowano ponad 500 budowli i wyróżniono 40 odmian udokumentowanych fotograficznie. Niektóre z tych odmian wyróżniają się szczególnie wyrazistością rysunku.

Należą do nich faktura boniowania parteru kamienicy przy ul. Wałowej 24 (ryc. 1) w formie *piór* i groszkowanej (ryc. 2). Podokienniki piętra kamienicy przy ul. Ladozkiej 6 (ryc. 3) ozdobiono regularnym rysunkiem narzutu, przypominającym fale (ryc. 4). Elewację kamienicy przy ul. Szolom-Alejchema 2 (ryc. 5) podzielono w pionie boniowanymi pilastrami; boniowania uzyskały fakturę groszkową (ryc. 6). Równie interesujące są następujące faktury: dłutowana lub rwana (ryc. 7.1), cyklinowana (ryc. 7.2), *układanka* (ryc. 7.3), nakrapiana

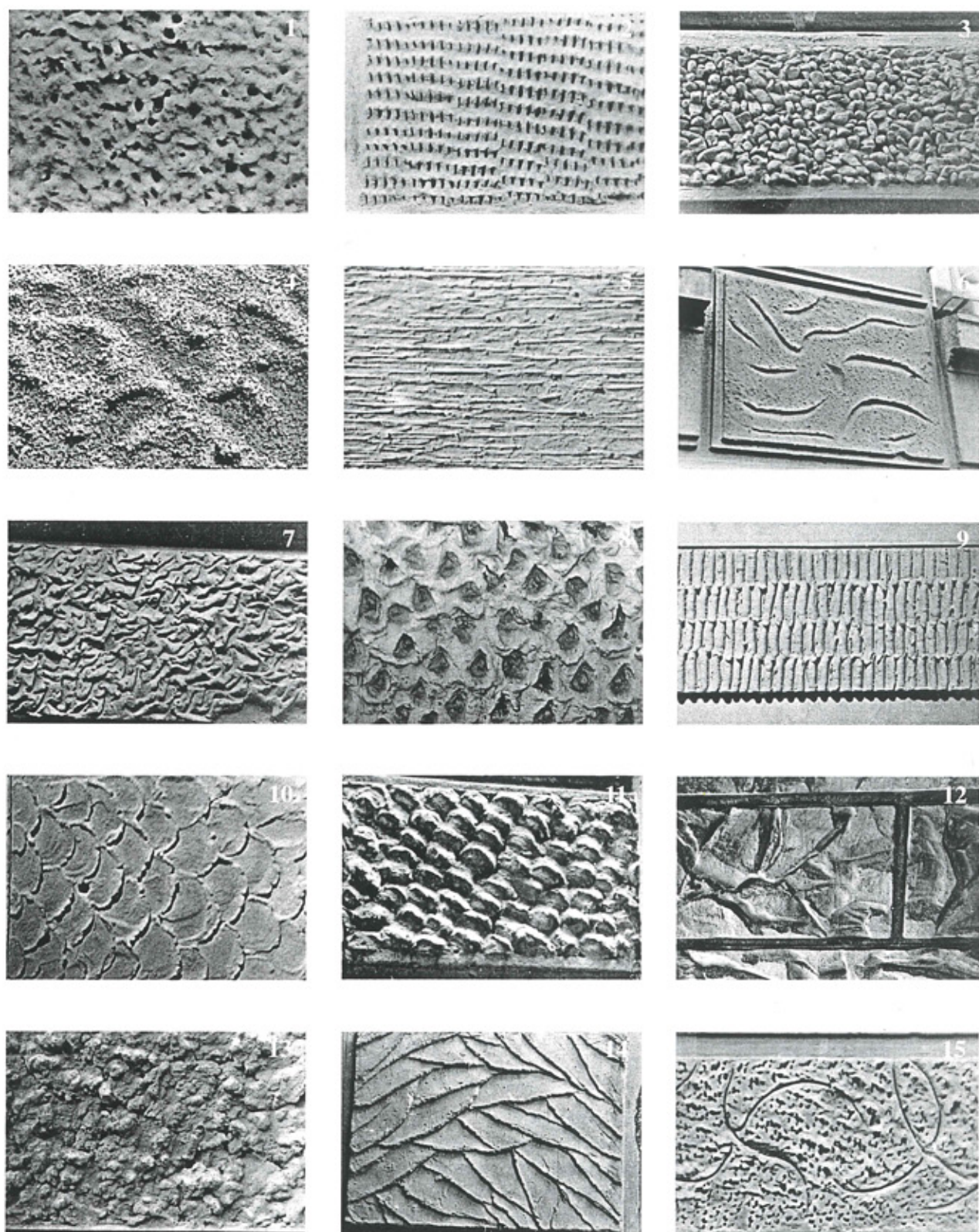


Ryc. 5. Widok elewacji kamienicy przy ul. Szolom-Alejchema 2 d. Bernsteina



Ryc. 6. Faktura groszkowa w elewacji kamienicy przy ul. Szolom-Alejchema 2





Ryc. 7. Faktury elewacji kamienic lwowskich z przełomu XIX i XX w.: 1 – dławowana lub rwana, ul. Jefremowa 22 (d. Mączyńskiego), 2 – cyklonowana, ul. Bandery 45 (d. Sapięhy), 3 – *układanka*, ul. Doroszenki 52 (d. Sykstuska), 4 – nakrapiana, ul. Szolom-Alejchema 2, 5 – kroplo- lub łzopodobna, ul. Bohuna 9 (d. Chodkiewicza), 6 – z nieregularnym rysunkiem narzutu, ul. Zdrowja 12, (d. Zdrowia), 7 – kształtowana lub obrabiana *na świeżo*, ul. Kolessy 11 (d. Wronowskich), 8 – kraterowana, ul. Kulisza 23 (d. Słoneczna), 9 – *stalaktyty*, ul. Jefremowa 10 (d. Mączyńskiego), 10 – *łuska*, ul. Stepaniwny 24a (d. Kordeckiego), 11 – *pierogi*, ul. Gulak-Artemowskiego 9 (d. Milkowskiego), 12 – imitacja kamienia polnego, ul. Słowackiego 14, 13 – imitacja rustyki, ul. Swobody 18 (d. Wały Hetmańskie, później Legionów), 14 – imitacja piaskowca łupanego, ul. Księcia Światosława 6 (d. Bema), 15 – kombinowana, ul. Dragomonowa 29 (d. Garncarska)



Nr	Nazwa faktury	Liczba kamienic	Instrument obróbki	Stopień trwałości zaprawy	Stopień plastyczności zaprawy
1	Dłutowana lub rwana (ryc. 7.1)	273	udarowy (dłuto zwykłe, dłuto płaskie, zębate)	zwykła	od półplastycznego do utwardzonego
2	Groszkowana (ryc. 6)	32	udarowy (groszkownik)	zwykła	utwardzony
3	Cyklinowana (ryc. 7.2)	4	gradzina, deska z nabitymi gwoździami	zwykła	od półplastycznego do utwardzonego
4	Układanka (ryc. 7.3)	13	ze szczotki, z kielni, z miotelki nakrapianie mechaniczne	szczególna	półplastyczny
5	Nakrapiana (ryc. 7.4)	7	ze szczotki, z kielni, z miotelki nakrapianie mechaniczne	szczególna	plastyczny
6	Kroplo- lub łzopodobna (ryc. 7.5)	10	gładzica, deska z nabitymi gwoździami; nakrapianie ze szczotki, z kielni, z miotelki mechaniczne	zwykła	plastyczny
7	Powierzchnia z nieregularnym rysunkiem narzutu (ryc. 4)	155	grzebień, deska z nabitymi gwoździami, cyklina ząbkowana, drabak, gradzina; stempel	zwykła	od półplastycznego do utwardzonego
8	Powierzchnia z nieregularnym rysunkiem narzutu (ryc. 7.6)	21	grzebień, cyklina ząbkowana, drabak, gradzina, kielnia	zwykła	od półplastycznego do utwardzonego
9	Kształtowana lub obrabiana na świeżo (ryc. 7.7)	19	kielnia; dłuto zwykłe, dłuto płaskie zębate	zwykła	plastyczny
10	Kraterowana (ryc. 7.8)	29	stempel	zwykła	od półplastycznego do utwardzonego
11	Stalaktyty (ryc. 7.9)	11	kielnia, drabak, gradzina	szczególna	półplastyczny
12	Luska (ryc. 7.10)	36	nieokreślony	zwykła	półplastyczny
13	Pierogi (ryc. 7.11)	1	nieokreślony	nieokreślona	półplastyczny
14	Pióra (ryc. 2)	25	nieokreślony	zwykła	półplastyczny
15	Imitacja kamienia polnego (ryc. 7.12)	272	udarowy (dłuto zwykłe, dłuto płaskie zębate, groszkownik); cyklina ząbkowana, drabak, gradzina	szczególna	od półplastycznego do utwardzonego
16	Imitacja rustyki (ryc. 7.13)	7	udarowy (dłuto zwykłe, dłuto płaskie zębate, groszkownik); cyklina ząbkowana, drabak, gradzina	szczególna	od półplastycznego do utwardzonego
17	Imitacja piaskowca łupanego (ryc. 7.14)	28	udarowy (dłuto zwykłe, dłuto płaskie zębate, groszkownik); cyklina, gładzik	szczególna	utwardzony
18	Faktury kombinowane (ryc. 7.15)	19	różne	różny	różny

(ryc. 7.4), kropelko- lub łzopodobna (ryc. 7.5), z nieregularnym rysunkiem narzutu (ryc. 7.6), kształtowana lub obrabiana na świeżo (ryc. 7.7), kraterowana (ryc. 7.8), stalaktyty (ryc. 7.9), luska (ryc. 7.10), pierogi (ryc. 7.11), imitacja kamienia polnego (ryc. 7.12), imitacja rustyki (ryc. 7.13), imitacja piaskowca łupanego (ryc. 7.14) oraz faktura kombinowana (ryc. 7.15).

Wyniki badań faktury elewacji kamienic lwowskich z przełomu XIX i XX w. umieszczono w tablicy porównawczej, która zawiera dane statystyczne, adresy badanych kamienic oraz technikę wykonania. Uproszczonej wersję tej tablicy zamieszczono.

### Bibliografia

- [1] Галякционов А., *Cvetnye izvestkovo-pesčanye štukaturki*, Moskva 1938.
- [2] Noga O., *Ivan Levinskij*, Lviv 1993.
- [3] Kardo-Sysoev V., Rebo A., *Architekturno-otdeločne raboty*, Moskva 1938.
- [4] Račinskaja C.S., Račinskij Z.Z., *Polsko-russkij stroitelnyj slovar*, pod red G.M. Ljudviga, Moskva 1968.
- [5] Somojlovič V.P., *Narodnoe architekturnoe tvorčestvo Ukraini*, Kijiv 1989.
- [6] Tregubova T.O., Mich R.M., *Lviv. Architekturno-istorično naris*, Kijiv 1989.
- [7] Šepelev A.M., *Dekorativnaja štukaturka*, Moskva 1938.
- [8] Wójcik V.S., Lipka R.M., *Zuстріč z Lvovom*, Lviv 1987.



### *Elevation factures of Lvov houses from the turn of the 19th and 20th century*

The results of examinations of facade treatment of Lvov houses from the turn of the 19th and 20th century, are given in the paper.

Building expansion transformed beyond recognition the character of Lvov suburbs: if in 1873 there were 2594 dwelling houses as a rule one- and two-storeyed, in 1900 the quantity of dwelling houses was equal to 43 600 (three- and four-storeyed). That period embraces the last stage of eclectic development and the birth and flourishing of modern style.

Compositions of house elevations were shaped in accordance with the classic canon of arranging elements, while architectonic details were formed individually and in a diversified manner.

An interesting combination of various plaster textures played an important role in facade decoration.

During the examinations over 500 houses were analysed and 40 variants were photographically documented. Some of these variants distinguish themselves by a singular expressiveness of design and these have been presented in the table and the photographs.



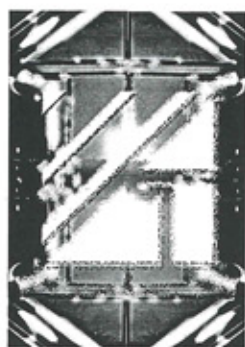
# ARCHITECTUS

NR 1(7)2000



ul. Kielczowska 64b  
51-315 Wrocław





# Architectus

## Dziedzictwo

Anna Markowska

### *Kolor w architekturze w dwudziestoleciu międzywojennym Dyktatura kolorystyczna czy dobrowolność?*

Przez dziesiątki lat spierano się o kolor w architekturze. Pogląd na kolorystykę utrudnia znikoma ilość materiałów źródłowych i archiwaliów dotyczących tego zagadnienia. Także łatwo ulegająca zapomnieniu, nieudokumentowana zmiana kolorów elewacji, wręcz uniemożliwia badania<sup>1</sup>.

Ze względu na brak barwnych fotografii, historykom architektury i sztuki pozostają opisy w prasie lokalnej, czasopiśmie fachowych, manifesty architektoniczne i rysunki. Na podstawie tych materiałów udało się badaczom wyróżnić kilka okresów kolorystycznych w architekturze na przestrzeni lat 1900–1933.

Jest charakterystyczne, iż cechy danego stylu w architekturze pozostają w ścisłym związku z kolorem. Wyrażały tego samego ducha epoki.

Na przełomie wieków historycy sztuki i architektury krytykowali szarość, smutek koszarów czynszowych i bezbarwnych, brych przedmieść. Był to okres *strachu przed kolorem*<sup>2</sup>. Na początku XX wieku pojawiły się pierwsze głosy krytyczne tej szarej rzeczywistości, początkowo teoretyczne, nie poparte konkretnymi projektami kolorystycznymi.

Nadejście ożywającego ekspresjonizmu, wyrażającego indywidualność, wzbudzającego ciekawość i podniecenie, spowodowało prawdziwy *krzyk koloru* w sztuce budowlanej<sup>3</sup>.

Od tego czasu architektura miała nie tylko szokować jedynie formą i proporcjami, ale także żywymi, jaskrawymi kolorami materiałów budowlanych: cegły, szkła, powłok malarskich: tynku, stolarki okiennej i drzwiowej. Realizowała ideę *Gesamkunstwerku* – zespolenia sztuki i architektury, którą rozwinęli Bruno Taut i Paul Scheerbart, pod wrażeniem wystawy prac międzynarodowej awangardy artystycznej, w berlińskiej galerii *Der Sturm* w 1913 r. [3, s. 100]. Często były to propozycje przedstawione jedynie na papierze, gdyż trudności techniczne uniemożliwiały realizację fantastycznych budowli. Pierwszą wizję przyszłej kolorowej architektury urzeczywistnił Bruno Taut w szklanym pawilonie wystawowym na wystawie Werkbundu w Kolonii<sup>4</sup>. Bez wątpienia Bruno Taut był najbardziej konsekwentnym bojownikiem o kolor.

Czas prawdziwego rozkwitu kolorowej architektury nastąpił w latach 1925–1930; przypada na okres schyłkowe-

<sup>1</sup> Jedynym wiarygodnym dowodem, w razie braku innych przekazów, dotyczących kolorystyki obiektu, są badania stratygraficzne, niestety, dość kosztowne. Wykonuje się je zwykle podczas odtwarzania kolorów elewacji i wnętrza budynków, przy okazji zleceń na opracowanie wytycznych konserwatorskich do obiektów o dużej wartości historycznej. Być może, nowa metoda komputerowa odtwarzająca kolory z istniejących negatywów czarno-białych, mogłaby dostarczyć więcej informacji na ten temat.

<sup>2</sup> *Die Furcht vor der Farbe* (Strach przed kolorem), tak brzmiał tytuł artykułu Ferdinanda Avenariususa z 1901 r. [1, s. 297–302].

<sup>3</sup> Określenie *krzyk o kolor*, pochodzi od tytułu rozdziału dzieła Wolfganga Pentha, poświęconego kolorowi w architekturze ekspresjonistycznej [6, s. 87].

<sup>4</sup> Odtworzenie kolorystyki wnętrza pawilonu wystawowego wykazało, że szklana kopuła składała się z różnokolorowych szklanych pryzm (luksferów). W odniesieniu do architektury wnętrza mieszkalnych Bruno Taut także zaproponował śmiało rozwiązania kolorystyczne – przykład domu własnego w Dahlewitz, którego projekt przedstawił w swym dziele *Ein Wohnhaus*.



go ekspresjonizmu współgrającego z funkcjonalizmem. W tym czasie ponad milion budynków w Niemczech zostało pomalowanych lub otynkowanych na kolorowo [3, s. 99]. Z końcem lat dwudziestych kolor stracił znaczenie jako środek kształtowania architektury.

Na początku lat osiemdziesiątych badania i rekonstrukcje stratygraficzne na terenie Niemiec umożliwiły skorygowanie potocznego poglądu o „białym modernizmie” [3, s. 99]. *Białe, wszystko białe*, właśnie to hasło, które pojawiło się w 1930 r., kojarzone zazwyczaj z awangardową, funkcjonalistyczną architekturą okresu międzywojennego. Było to istotnie hasło Stylu Międzynarodowego, ale dotyczyło okresu po 1930 r.

Okres Stylu Międzynarodowego, racjonalny, chłodny, nastawiony na społeczeństwo a nie jednostkę, zmienił podejście do koloru. Preferował anonimową biel, zimny

metal i naturalne materiały [2, s. 88]. Biel wyrażała doskonałość, czystość, pewność, higienę – zgodnie z rozpowszechnianymi hasłami o zdrowym, higienicznym trybie życia. Od tego czasu dominującym obrazem w krajobrazie było białe miasto. *Kolor biały jest dzisiaj wyrazem czasu, jego wyznacznikiem, częścią składową nowego, nowoczesnego widzenia świata* [3, s. 110].

Dla Niemiec od 1933 roku początek narodowego socjalizmu oznaczał definitywny koniec ruchu kolorystycznego. Ponowne odrodzenie stylu narodowego przyniosło zastosowanie materiałów o naturalnej fakturze i kolorze: kamienia, tynku, cegły.

Po drugiej wojnie światowej zniknęły kolorowe, radosne fasady, skryte pod szarobrzną elewacją. Kolorowy epizod w architekturze został całkowicie zapomniany.

### Organizacja projektowania kolorystycznego

W latach dwudziestych pierwszy zachwyt z odrodzenia barwy w sztuce budowlanej spowodował odczucie braku jej planowego opanowania. Celem artykułu jest przedstawienie dwóch różnych stanowisk dotyczących organizacji projektowania kolorystycznego<sup>5</sup>.

Autorem pierwszej metody, którą można określić jako „dyktaturę kolorystyczną”, był Ernst May, który podobnie jak Bruno Taut był przekonany o ważnej roli koloru w architekturze. Uważał, że jest to potężny środek wyrazu, wymagający talentu projektanta. W czasie swej działalności we Wrocławiu pełnił May rolę dyrektora spółdzielni mieszkaniowej *Schlesische Heimstätte* – to na jej potrzeby wypracował własną metodę projektowania kolorystycznego<sup>6</sup>. Jego pragnieniem było, aby przejęli ją także inni architekci, co wyraził w swoim artykule o metodzie tworzenia kolorystyki w architekturze:

*Czy doczekamy momentu, że tendencje do kolorystycznego projektowania domu, mieszkania i ulicy doprowadzą do zorganizowania kolorystycznego planowania naszych miast?* [5, s. 57–60]

Jego zdaniem, osiągnięcia każdej organizacji, czy to państwa, czy spółki budowlanej, zależą od osoby, która nią kieruje. Ta zasada odnosi się także, może w jeszcze większym stopniu, do dziedziny twórczości nastawionej nie tyle na rozum, co na odczucia i emocje. Zdaniem Ernsta Maya przestrzeń musi być zharmonizowana według jednolitego kryterium artystycznego, trudność polega na tym, że: *Uregulowanie tego problemu nie da się osiągnąć na drodze parlamentarnej, lecz wyłącznie dyktatorskiej* [5].

<sup>5</sup> Część pracy poświęcona organizacji projektowania kolorystycznego w *Schlesische Heimstätte* została opracowana na podstawie artykułu Ernsta Maya, [5, s. 57–60].

<sup>6</sup> Ernst May (1886–1970) architekt należący do awangardy lat dwudziestych. We Wrocławiu pracował w latach 1919–1925, w tym od 1921 r. na stanowisku dyrektora spółdzielni mieszkaniowej *Schlesische Heimstätte*. Wspierał budownictwo wiejskie na terenach przedmiejskich gmin. W konkursie na rozbudowę Wrocławia zaproponował koncepcję powiązania miasta z regionem poprzez układ satelit – małych jednostek mieszkalnych, oddalonych o 20–30 km od miasta. Za [4, s. 330].

Propozycje organizacyjne projektowania kolorystyki, a także możliwości tkwiące w kolorze, przedstawił Ernst May we wspomnianym artykule [5]. Kolejne partie tekstu dotyczą kolorowego mieszkania, domu, ulic, miast:

**Kolorowe mieszkanie.** Żaden inny środek oprócz koloru nie umożliwi równie niskim kosztem nadać pomieszczeniu indywidualny, ale jednocześnie bardziej harmonijny charakter, niż kolor. Za pomocą niewielkiej ilości odpowiednio dobranych barw, można uzyskać wrażenie przytulności wnętrza i podkreślić jego detale. Kolorem można wzmocnić i spotęgować działanie światła i słońca.

Tabela stosowana przez *Schlesische Heimstätte*, umożliwia planową organizację projektowania kolorystycznego wnętrza małego domu. Na podstawie wzornika kolorów Paula Baumanna<sup>7</sup> (ryc. 1) ustalano już na etapie projektowania budynku kolorystykę poszczególnych pomieszczeń. Gwarantowało to malarzom sporządzenie dokładnej kalkulacji kosztów, co było dość istotne, ze względu na zróżnicowane ceny farb. Określano nie tylko kolory powierzchni ścian i sufitów, podłóg, stolarki okiennej i schodów, ale także (w celu uzyskania pełnej harmonii) innych widocznych stałych elementów wyposażenia: pieców kaflowych, lamp, rur gazowych, grzewczych, wodnych i przewodów elektrycznych.

**Kolorowy dom.** W latach dwudziestych spółdzielni mieszkaniowa *Schlesische Heimstätte* większość, bo około 80% swoich domów, stawiała już na podstawie wybranych katalogowych typów. *Na naszych oczach w końcu zwyciężył typowy dom* – pisano z entuzjazmem. Oprócz zalet zjawisko to wniosło ze sobą niebezpieczeństwo uniformizacji. W związku z pojawiającymi się pierwszymi jej oznakami uznano, że kolor jest doskonałym środkiem do tego, aby wprowadzić świeżość i radosną indywidualność w miejsce monotonii i jednolitości.

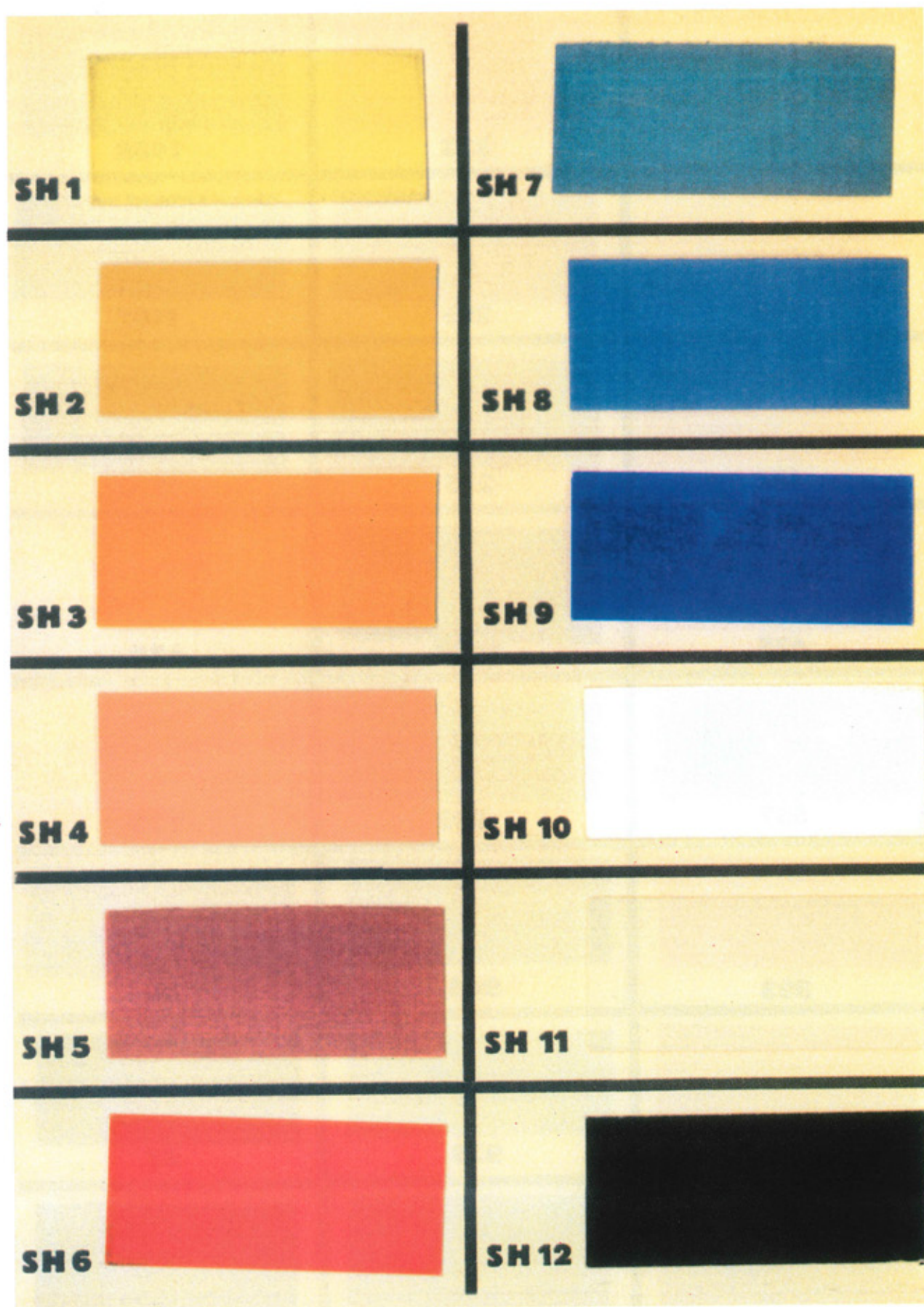
Do kolorystycznego pokrywania ścian zewnętrznych małych domów stosowano kolorowe tynki i farby mineralne firmy *Keim*. Uważano, że tynki kolorowe pod względem technicznym są doskonałe, niewątpliwą ich zaletą jest trwa-

<sup>7</sup> Był to wybór 24 kolorów 1350 odcieni kolorystycznych.



Ryc. 1. Wzornik kolorów Paula Baumanna do wymalowań wewnętrznych, stosowany przez *Schlesische Heimstätte* [10, s. 69]





Ryc. 2. Wzornik kolorów farb mineralnych Keima do wymalowań zewnętrznych, stosowany przez *Schlesische Heimstätte* [10, s. 67]



łość i zachowanie się pod wpływem uderzenia, a także – w razie pojawienia się ubytków – niepozostawianie białych, prześwitujących plam na elewacji, jak w wypadku stosowania farb. Jednak ich skala, ograniczona do uzyskania jedynie sześciu mocnych kolorów była, zdaniem ówczesnych projektantów, niewystarczająca. Wadą była także trudność ich wykonania<sup>8</sup>.

Malowanie farbami mineralnymi firmy *Keim* umożliwiło natomiast bogaty wybór odcieni. Jeżeli farby wyblakły, to można je było odświeżyć niewielkim kosztem. Uważano, że farby nie muszą spełniać wygórowanych norm jakości, jak odporność na warunki zewnętrzne sięgająca dziesiątków lat. Ale właśnie ta cecha była także poczytywana za zaletę. Każdorazowe wymalowanie domu jest jednocześnie dość istotną zmianą jego charakteru, co mogło być uważane za korzystne.

Do całościowego projektu budynku mieszkalnego w *Schlesische Heimstätte* było konieczne dokładne ustalenie kolorystyki zewnętrznej. Wymagano, aby kolory wszystkich elementów, a przede wszystkim stolarki okiennej, harmonizowały z kolorem ścian. Do projektu kolorystyki swoich budynków stosowano tabelę. Za jej pomocą zestawiono kolory ścian zewnętrznych, z uwzględnieniem stron świata, a także stolarki okiennej, drzwi zewnętrznych, rynien i rur spustowych oraz gzymsów.

**Kolorowe ulice.** *Zapał, z jakim w ostatnich latach niektóre miasta przystąpiły do odnawiania barw starych budynków bardzo cieszy. Jednak przy tej pierwszej radości z ponownego odkrycia kolorów zapomniano o tym, że zespół domów tworzy ulice.*

Ernst May uważał, iż istnieje ryzyko, że ulica stanie się pstrokata zamiast kolorowa, jeżeli kolorystyki fasad się w odpowiedni sposób nie zorganizuje. Uznał za konieczne włączenie się w to przedsięwzięcie policji budowlanej. Jego zdaniem, to zarząd miasta powinien wybrać specjalnego komisarza do spraw kolorystyki w urbanistyce, który ustaliłby z jednolitego, artystycznego punktu widzenia, wytyczne do kolorystycznego projektowania ulic.

Przykładem całościowego potraktowania tego zagadnienia jest projekt kolorystyki fragmentu ulicy osiedla w Bolesławcu (dawniej Bunzlau), według ilustracji (ryc. 2). Ernst May opisuje w następujący sposób tę propozycję kolorystyczną: *Bryły budynków są pomalowane na niebiesko i czerwono w taki sposób, że co druga ściana jest niebieska a pozostałe czerwone. Uzyskane w ten sposób interesujące, urocze zestawienie kolorystyczne tych prostych brył, jest przykładem nowych odczuć wizualnych.*

Publiczna wrzawa wokół tego tematu była niesłychana, a nawet opisywano rewolucyjny czyn w wierszu, będącym dziełem autora o pseudonimie *Marzyciel o kolorach*<sup>9</sup>.

W odpowiedzi na krytykę, która zarzucała stosowanie na przemian różnych kolorów, powodujące *wrażenie zanikania przestrzenności* budynków, Ernst May powołał się na przykład domów wieśniaczych nad Bałtykiem, malowanych naprzemiennie różnymi kolorami o *przestrzenności, jakiej lepiej wymyśleć nie można.*

Innym przykładem były osiedla dla uciekinierów ze Śląska: w Bytomiu i Zabrze, które zostały pomalowane w różnych kombinacjach kolorystycznych. Celem wyboru takiej kolorystyki, nie powodującej zdaniem Maya zaburzenia efektu przestrzenności, było wniesienie w deprymującą, brudną szarość tamtejszego przemysłowego krajobrazu radosnego, indywidualnego elementu.

**Kolorowe miasto.** W mieście według Maya, kolor powinien ułatwić orientację i komunikację<sup>10</sup>. Ilustracja przedstawia propozycję planu kolorystycznego Środy Śląskiej, który został wykonany na początku 1925 r. (ryc. 4).

Główne ulice przelotowe i centrum handlowe wokół Rynku są utrzymane w żywych kolorach żółci i czerwieni, podczas gdy w ulicach osiedli mieszkaniowych, przebiegających prostopadle do głównych arterii, dominują błękit i zieleń. Zabudowa obrzeżna wokół miasta jest utrzymana w powściągliwej, pogodnej bieli, od której odcinają się mocnymi, jaskrawymi kolorami budynki flankujące wloty głównych ulic dojazdowych. Kolory na planie nie oznaczały, że ulica o długości dwóch kilometrów miała być jednolicie pomalowana na pomarańczowo, inna zaś na niebiesko. Te określenia kolorów oznaczały za każdym razem barwę dominującą. W obrębie całościowo zorganizowanej kolorystyki były dopuszczalne artystyczne, subtelne, pojedyncze przetworzenia niektórych elementów pierzei ulicy. Również ten plan nie był gotową receptą, lecz tylko pierwszą praktyczną próbą rozwiązania tego interesującego i dowolnie traktowanego problemu.

W roku 1925 (rok powstania artykułu [6]) May opuścił Wrocław, w którym tylko częściowo udało mu się zrealizować swe zamierzenia. Udał się do Frankfurtu n. Menem, gdzie objął stanowisko miejskiego radcy budowlanego (Stadtbaurat). Tam dał przykład swych możliwości projektowych i organizacyjnych. W latach 1926–1929 według jego projektu powstało osiedle mieszkaniowe *Praunheim*, którego planszę kolorystyczną z dominującymi, przypuszczalnie ulubionymi przez architekta, kolorami: niebieskim i czerwonym, przedstawia ilustracja (ryc. 5). We Frankfurcie powstał także plan kolorystyczny miasta.

We Wrocławiu także poparto ruch na rzecz koloru, ale jego organizacja była inna, niż proponował ją May w *Schlesische Heimstätte*; oparta w większym stopniu na dobrowoli niż *kolorystycznej dyktaturze*<sup>11</sup>.

<sup>8</sup> Wyborowi kolorowego tynku czy farby, jako materiału do odnawiania fasad, poświęcony był także inny artykuł, zamieszczony w „Ostdeutsche Bau-Zeitung”, s. 222–223, z 1927 r., pt. *Farbiger Putz oder farbiger Anstrich?*

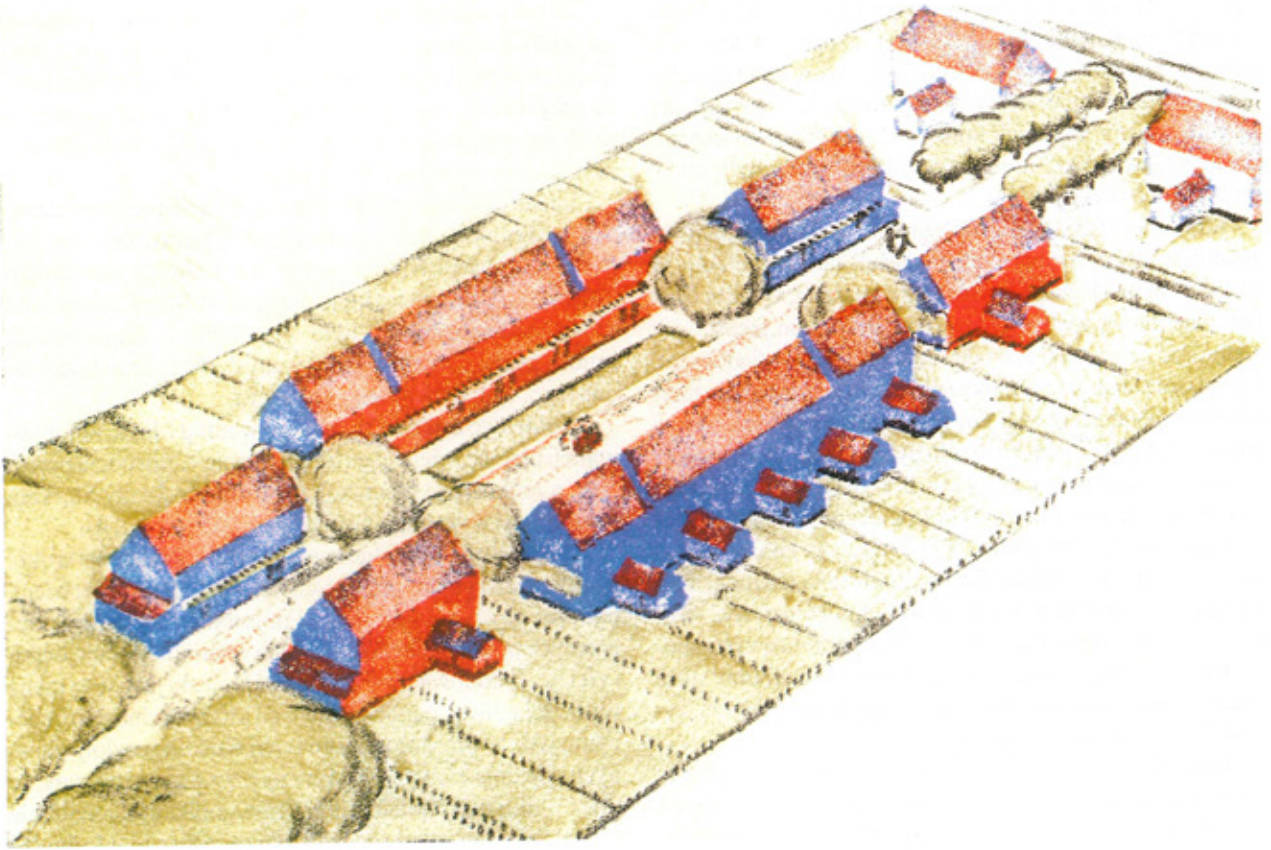
<sup>9</sup> Kolorowa reprodukcja przedstawiająca widok osiedla w Bolesławcu była inspiracją do napisania wiersza: *Auf nach dem Süden* [10, s. 65]. Skrót polskiego tłumaczenia wiersza jest następujący: *Wcześniej wolalem wędrować na piękne południe, potężnie gnało mnie w dal, gdzie wiecznie kwitną róże, gdzie w wiecznie promieniącym błękitcie rozpina się nieboskłon, gdzie oko wciąż na nowo pławi się w świecie kolorów. Ale teraz już tego nie potrzebuję,*

*południe Bolesławca jest moim sensem. Tam wszystko się odnajdzie za czym tęsknisz. Jeśli nawet niebo ciemnoszare i pada deszcz, to znajdziesz twej wyprawy błękit. Tam, gdzie domy tak się prężą, z przodu błękit, z tyłu czerwień, człowieku, nie możesz żądać niczego wspanialszego niż tego, co tam masz.*

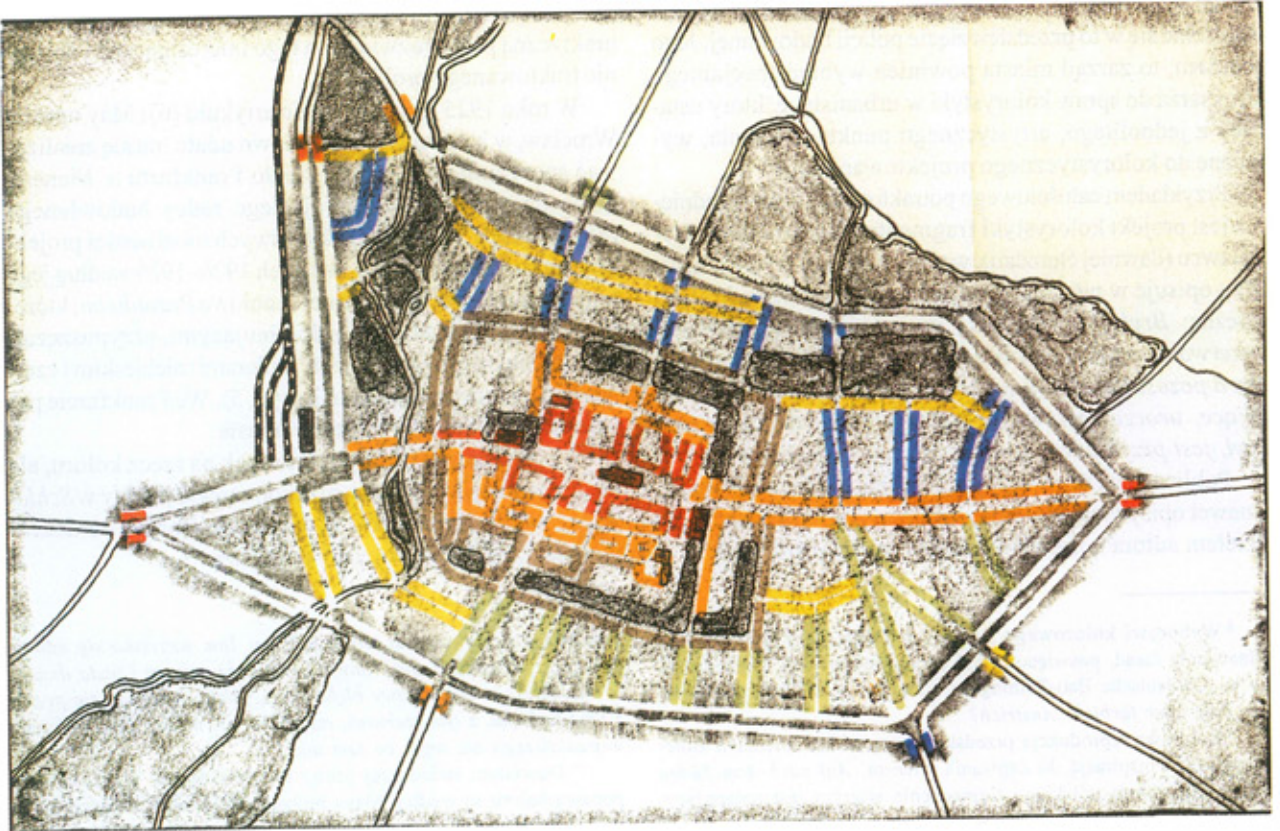
<sup>10</sup> Dowodem świadomej próby identyfikacji w przestrzeni za pomocą koloru są według Maya budynki wejściowe do stacji metra w Londynie, z elewacjami z karminowoczerwonych kafli.

<sup>11</sup> Część pracy, przedstawiająca organizację planowania kolorystycznego we Wrocławiu, została opracowana na podstawie informacji zawartych w artykule Adolfa Rothenberga [9, s. 612–615].



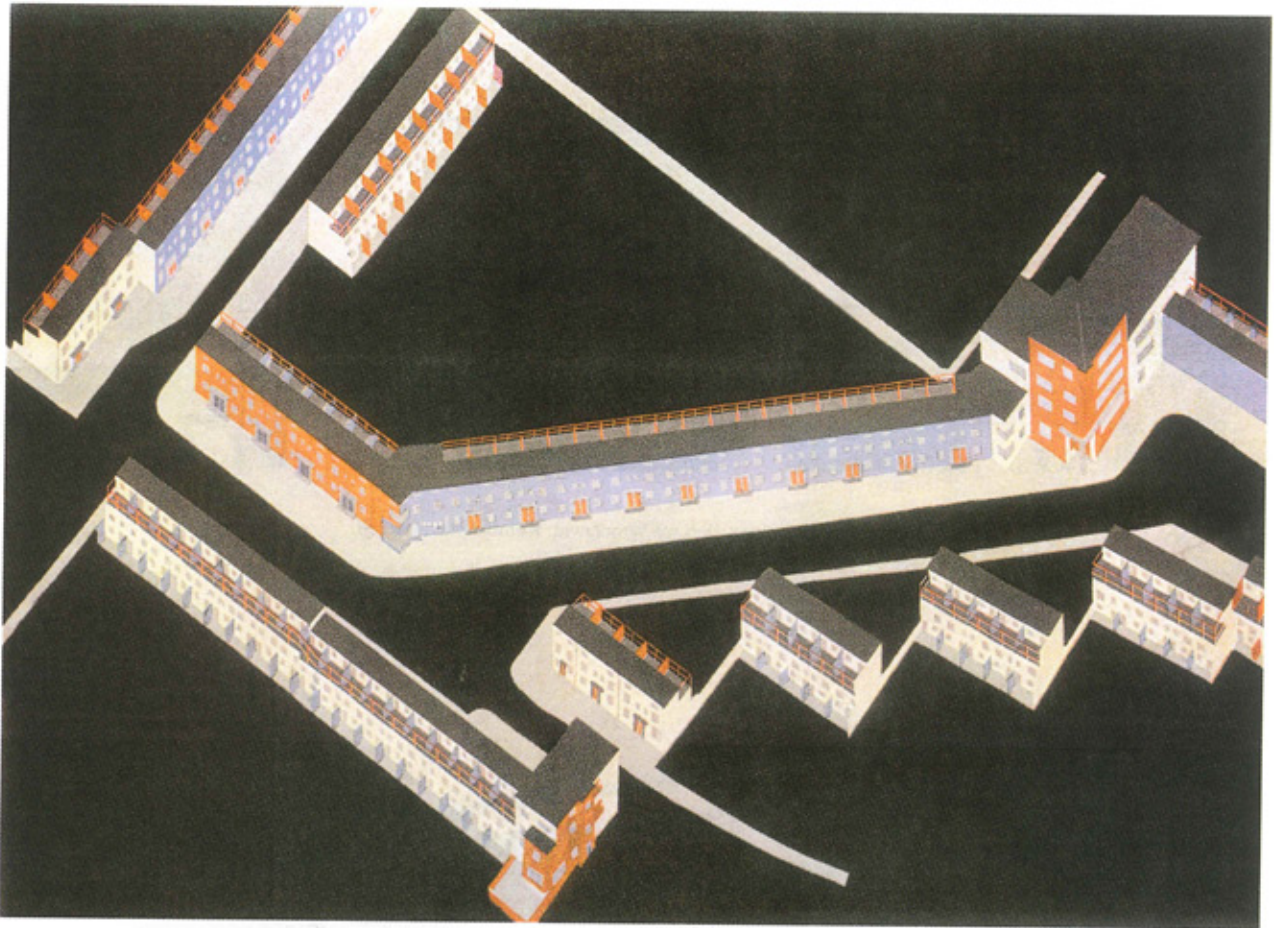


Ryc. 3. Kolorystyka osiedla w Bolesławcu [10, s. 52]



Ryc. 4. Plan kolorystyczny Środy Śląskiej [10, s. 62]





Ryc. 5. Projekt kolorystyki osiedla mieszkaniowego we Frankfurcie n. Menem. Planszę kolorystyczną wykonał Hans Leistikow [7, Tafel XVIII, s. 402]

Gdy w latach dwudziestych powstał ruch na rzecz kolorów – *Kolorowe miasto (Die Farbige Stadt)*, mający na celu dążenie do kształtowania za pomocą kolorystyki radośniejszego wizerunku miejscowości, a zwłaszcza dużych miast, policja budowlana we Wrocławiu od razu postanowiła go zdecydowanie poprzeć<sup>12</sup>. Należało przy tym rozstrzygnąć kwestie, czy jako władza powołana na mocy prawa do nadzoru kolorystyki domów, powinna wprowadzić postępowanie ściśle urzędowe, czy go zaniechać i utworzyć niezależną organizację, umożliwiającą uporządkowanie projektowania kolorystycznego według jednakowych kryteriów. Bez wahania zdecydowano poprzeć ostatnią propozycję. Doświadczenie pokazało, że decyzja była właściwa. W „*Ostdeutsche Bauzeitung*” pisano w 1927 roku: *Wrocławski ruch na rzecz kolorów nie jest stary. Pamiętamy jeszcze wrzawę w gazetach, gdy narożny budynek w Rynku został pomalowany w tonacjach różu i nie zapomnieliśmy protestów, gdy Most Wolności (Freiheitsbrücke)<sup>13</sup> został pomalowany jaskrawymi barwami niebieskimi i zielonymi. Wydawało się wówczas, że nie może*

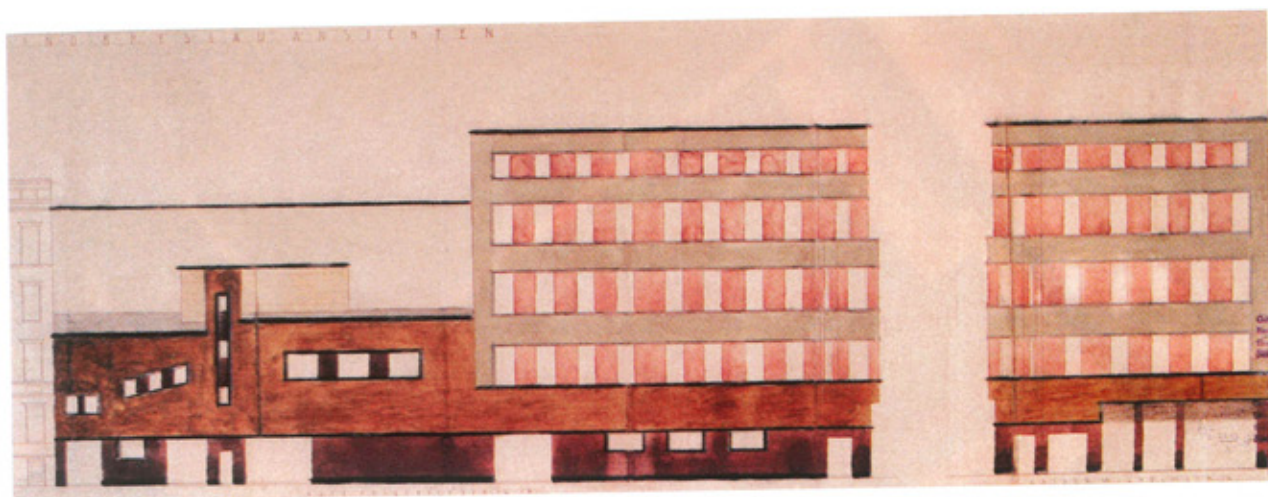
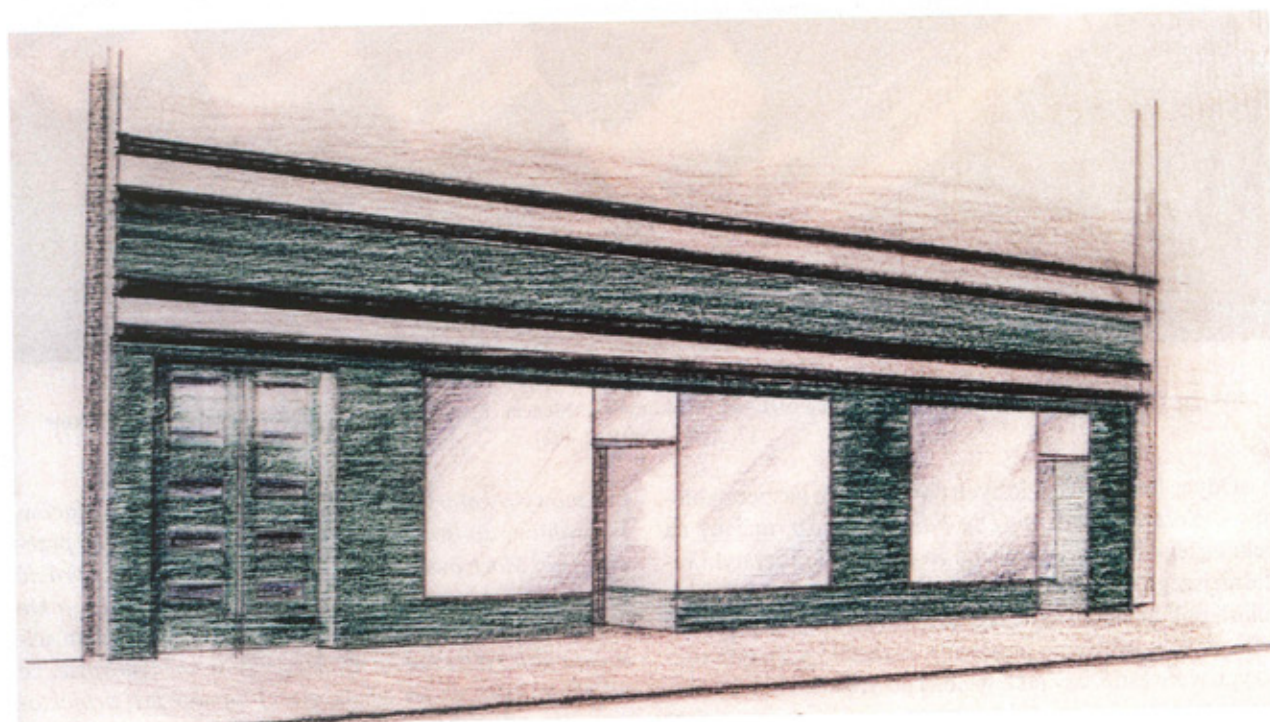
*być mowy o kolorystycznym kształtowaniu ulic i placów. W osobliwy sposób rozwój wydarzeń wykazał coś przeciwnego. Może owe protesty były konieczne, aby zwrócić uwagę zainteresowanych kręgów na możliwości, jakie powstają przy potraktowaniu architektury z punktu widzenia kolorystycznego. Widzieliśmy w każdym razie, że od około czterech lat coraz więcej domów jest projektowanych w kolorystyce. Szare wymalowanie przy okazji odnawiania fasady budynku jest teraz rzadkością.*

Początkowo malowano fasady domów nie zważając za bardzo na sąsiednią architekturę i otoczenie budynku. Najszybciej zareagowali właściciele sklepów, zrozumieli bowiem, że kolor może wzmocnić uliczną reklamę. Mocno kolorystycznie podkreślona fasada stała się ulubionym motywem *świata interesów*, w którym kolorystyka usiłowała przekrzyknąć kolorystykę konkurencji. Bez interwencji w odpowiednim czasie ów kolorowy jarmark zakończyłby się niepowodzeniem, co oznaczałoby koniec *ruchu na rzecz kolorów*. Ostatecznie władze miasta wyszły z inicjatywą, aby oswoić ten nowy żywioł i poddać go kontroli. Uważano, że kolorystyka odpowiednio dobrana do architektury i otoczenia, może w znacznym stopniu przyczynić się do podniesienia jej walorów. Nie było też tajemnicą, że od kiedy powszechne się stały wymalowania zewnętrzne, zaczęto malować także pomieszczenia we wnętrzach tych domów, co wynikało z estetycznego poczucia, że zewnętrznej okazałości domu musi odpowiadać czyste i zadbane wnętrze.

<sup>12</sup>Berger, dyrektor policji budowlanej, we wstępie do artykułu Rothenberga [9, s. 612] napisał: Wraz z ruchem *Die farbige Stadt* powstały czasopisma w całości poświęcone kolorystyce w architekturze i propagujące ją *Das farbige Straßenbild* oraz *Die farbige Stadt* – dodatek do czasopisma „*Stadtbaukunst*”.

<sup>13</sup>Obecny most Grunwaldzki.



Ryc. 6. Elewacja kina *Deli* we Wrocławiu. Kolorystyka elewacji

Ryc. 7. Projekt kolorystyczny witryny przy ul. Piłsudskiego 82

W tym czasie w Niemczech liczne organizacje znalazły się w służbie *ruchu na rzecz kolorów* i usiłowały za pomocą środków organizacyjnych *wprowadzić w miejsce przypadkowości celowość, a w miejsce bezbarwności – kolorystykę*. Jedną z pierwszych organizacji w Niemczech stworzył Wrocław, gdzie powstała Miejska Rada ds. Plastyki i Towarzystwo *Kolorowe miasto*.

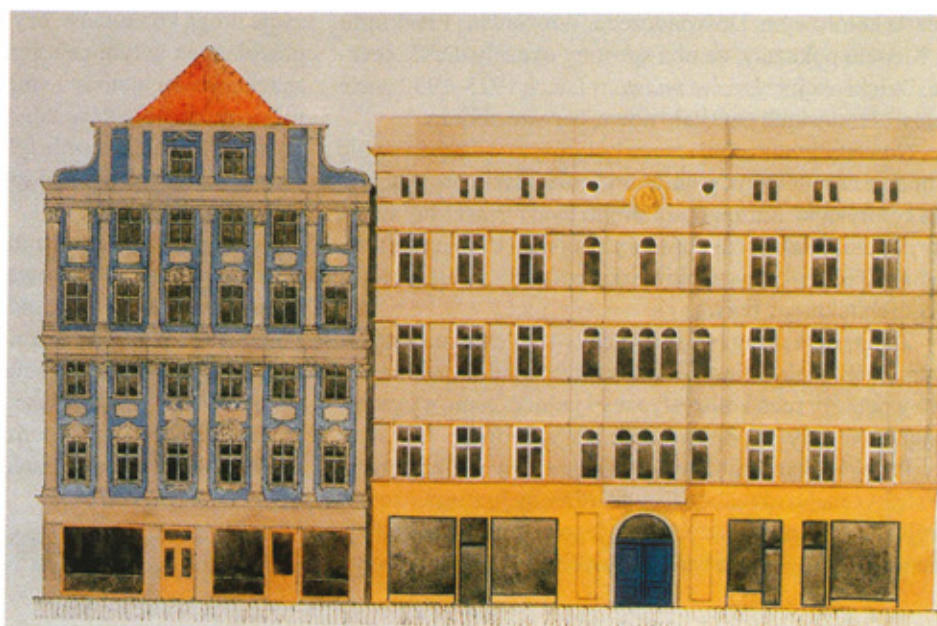
Miejska Rada ds. Plastyki była złożona z ekspertów; wykonywała swoją funkcję w dziedzinie kolorystycznego projektowania Wrocławia, w podobny sposób jak Rada ds. Reklamy i jak – ustawowo istniejąca – Rada Ekspertów. Zostały do niej wybrane osobistości zainteresowane planowym kolorystycznym projektowaniem i które poprzez swój zawód i powołanie mogły być postrzegane jako potencjalni aktywni jej przedstawiciele. W Radzie ds. Plastyki zasiedli reprezentanci władz prowadzących działalność

budowlaną, przedstawiciele organizacji właścicieli domów, cechy murarskie i malarskie, a także architekci i artyści.

Rada ds. Plastyki, istniejąca przy władzach budowlanych, rozpoczęła organizowanie swej działalności. Punktem wyjścia było stwierdzenie, że ustawa o zszpeceniu miasta i status miejski oraz krytyka kolorowych wymalowań niektórych fasad nie wystarczają, aby spowodować plastyczne projektowanie miasta. Potrzebne były inne środki zmierzające do celu *nie pozbawionego pewnej doniosłości, jakim było nadanie z biegiem czasu miastu Wrocław zupełnie nowego i, jak mamy nadzieję, piękniejszego oblicza*.

Można było – jak we Frankfurcie nad Menem, albo w Magdeburgu i Hamburgu, powołać funkcjonariuszy miejskich, sporządzić plany plastyczne, według których dokonywanoby kolorowych wymalowań. Ponieważ odpowie-





Ryc. 8. Projekt kolorystyczny elewacji kamienicy na rogu ulic św. Mikołaja 7 i Kielbaśniczej 24/25

dnie ku temu urzędy nie chciały się podjąć tego zadania, zaproponowano inne rozwiązanie, oparte w większym stopniu na dobrowolności. Postanowiono stworzyć funkcję plastyków dzielnicowych, wyłonionych drogą konkursów spośród kandydatów odznaczających się wyczuciem kolorystycznym i plastycznym i im przekazać nadzór nad kolorystyką poszczególnych dzielnic.

Z dwu konkursów wyłoniono dwudziestu architektów i plastyków. Pod nadzorem czterech kierowników wydziałów – architektów Theo Effenbergera, Moritza Haddy, Hansa Scharouna i Hermanna Wahlicha – wybrani plastycy pełnili funkcję doradców ds. kolorystyki. Byli upoważnieni także do sporządzania kolorowych szkiców, zalecanych przez policję budowlaną.

Zorganizowania komunikacji pomiędzy plastykami dzielnicowymi a zainteresowanymi mieszkańcami Wrocławia podjęło się towarzystwo *Kolorowe miasto*. W każdy dzień powszedni, w siedzibie policji budowlanej były świadczone usługi plastyków dzielnicowych (wypełniających swą funkcję pod nadzorem Rady ds. Plastyki). Byli oni zobowiązani do jak najszybszego dostarczenia wymaganego przez policję budowlaną projektu kolorystycznego i złożenia wniosku o pozwolenie jego wykonania. Przejęli w ten sposób odpowiedzialność dotychczas ciążącą na wykonawcy, za kolorystyczne, funkcjonalne i harmonijne kształtowanie ulic i placów Wrocławia. Przeciwnie w ciągu roku udzielano porad, w których wyniku realizowano około siedmiuset wymalowań. Skutkiem tego w ciągu czterech do pięciu lat całe ciągi ulic miały stać się kolorowe, a place nie miały się prezentować tylko jako jednostki przestrzenne, ale również kolorystyczne.

Doradztwo odbywało się w zupełnie swobodnej formie, nie było równoznaczne z przymusem i narzucaniem. W 1927 roku Adolf Rothenberg [10] napisał: *Właśnie ten sposób działania w interesie publicznym jest siłą wrocławskiej organizacji. Może przekonanie, że tak wielkie zadanie, w którym zasadniczą rolę odgrywa kwestia gustu da się przeprowadzić wyłącznie drogą dobrowolnej ugody i na gruncie organizacji prywatnej, stanie się kie-*

*dyś przekonaniem powszechnym. Sprawilo, że nasze miasto maszeruje w czołówce, jeśli idzie o kolorystyczne kształtowanie ulic i placów.*

Poszukiwania plansz kolorystycznych w dokumentacji budowlanej tego okresu nie przyniosły oczekiwanych rezultatów. Nie potwierdziły informacji zawartej w wymienionym artykule Adolfa Rothenberga o powszechności zjawiska *ruchu na rzecz koloru* we Wrocławiu. Być może, uważano za zbędne dokumentowanie wszystkich zmian kolorystycznych, dokonanych na przestrzeni lat, ulegały one bowiem częstym zmianom, w zależności od potrzeb inwestora<sup>14</sup>.

Z badań Przedmieścia Świdnickiego przeprowadzonych w Archiwum Budowlanym Wrocławia, obejmujących znaczny obszar miasta, wynika iż projekt kolorystyczny elewacji nie był dokumentem wymaganym podczas składania dokumentacji budowlanej. Zdarzały się oczywiście wyjątki jego dołączenia. Autorami kolorystyki budynków byli często znani architekci – na przykład projekt kolorystyczny elewacji kina *Deli* przy ulicy Nasypowej 16–18 (dawna Alte Friedrichstraße) i Powstańców Śląskich 2 (dawna Kaiser Wilhelmstraße) projektu Hansa Poelziga (ryc. 6), projekt witryny sklepu przy ul. Piłsudskiego 82 (dawna Gartenstraße) wykonany przez architekta i malarza Heinricha Tischlera (ryc. 7), a także przykładowy projekt kolorystyki fasady kamienicy na rogu ulic św. Mikołaja (dawna Nikolaistrasse) i Kielbaśniczej (dawna Herrenstraße) projektu Hermanna Wahlicha – jednego z ówczesnych kierowników wydziału ds. plastyki w mieście (ryc. 8)<sup>15</sup>.

W pracy przedstawiono dwie metody projektowania, prowadzące do jednakowego celu, jakim było uczynienie

<sup>14</sup> Dowodem na realizację zamierzeń towarzystwa *Kolorowe miasto* jest wzmianka architekta Günтера Hirschela Protscha zamieszczona w jego artykule, w której autor stwierdza, iż po kilku latach nieobecności we Wrocławiu, został po powrocie miasto całkowicie odmienione w nowej, kolorowej szacie [8].

<sup>15</sup> Informacje te i ryciny 6–8 udostępnił mi pracownicy Archiwum Budowlanego Wrocławia.



miasta kolorowym. Doświadczenia Wrocławia i Frankfurtu n. Menem pokazały, że oba sposoby okazały się skuteczne. Dzięki akcji *kolorowe miasto* w latach 1925–1930 wiele miast niemieckich uzyskało nowe, barwne oblicza.

Niewątpliwie ruch na rzecz kolorów zawdzięcza swoje istnienie architektom, pionierom w dziedzinie projektowania kolorystyki. Szczególnie Bruno Taut i Ernst May swoją aktywną działalnością popularyzatorską i eksperymentalnymi projektami przyczynili się do zwrócenia uwagi na związek architektury z barwą.

Za każdym razem ważną rolę w plastycznym kształtowaniu wizerunku miast odegrały także władze budowlane, które poparły ruch kolorystyczny i jednocześnie wykazały inicjatywę, aby go odpowiednio zorganizować.

Problem planowania kolorystycznego w mieście wydaje się być nadal aktualny. Czy należałoby je zorganizować projektując odgórnie kolorystykę jego poszczególnych fragmentów (zespołów urbanistycznych), wyłaniając propo-

zycje drogą konkursów, czy też sporządzać je w specjalnie powołanych w tym celu instytucjach. Należy oczywiście zaznaczyć, że metody te mogą okazać się zawodne w odniesieniu do obiektów zabytkowych, których kolorystyka powinna być ustalana nie tylko ze względów estetycznych, lecz także uwzględniając specjalistyczne badania metodami konserwatorskimi.

W odniesieniu do architektury okresu dwudziestolecia międzywojennego zachowały się materiały opisowe, mogące dla większych zespołów urbanistycznych okazać się pomocne w odtwarzaniu kolorystyki<sup>16</sup>. W konserwacji osiedli z lat dwudziestych istotne wydaje się również zwrócenie uwagi na kolor powłok malarskich stolarki drzwiowej i okiennej oraz zachowanie jej podziałów, które – na etapie projektowania – były wnikliwie studiowane przez architektów.

<sup>16</sup> Tak było w osiedlu Zehlendorf w Berlinie, którego kolorystykę według projektu Bruna Tauta niedawno odtworzono.

### Bibliografia

- [1] Avenarius F., *Die Furcht vor der Farbe*, [w:] „Der Kunstwart”, Jh. 9, H. 20, 1901, [za: 3].
- [2] *Farbiger Putz oder farbiger Anstrich?* [w:] „Ostdeutsche Bau-Zeitung” 1927.
- [3] Herrel E., *Farbe in der Architektur der Moderne*, [w:] *Moderne Architektur in Deutschland 1900 bis 1959. Expressionismus und Neue Sachlichkeit*, Herausgegeben von Vittorio Magnano Lampugnani und Romana Schreider, Stuttgart 1994.
- [4] Kononowicz W., *Pierwszy plan generalny Wrocławia (1924) i początki kompleksowego projektowania urbanistycznego*, [w:] *Architektura Wrocławia. Tom 2. Urbanistyka do roku 1945*, pod red. J. Rozpędowskiego, Wrocław 1995.
- [5] May E., *Die Organisation der Farbigen Gestaltung*, [w:] „Schlesisches Heim”, Jg. 6, H. 2, II 1925.
- [6] Pentz W., *Die Architektur des Expressionismus*, Stuttgart 1973.
- [7] Platz G.A., *Die Baukunst der neuesten Zeit*, Berlin 1930.
- [8] Protsch G.H., *Die bauliche Entwicklung der Breslauer Geschäfts-City*, „Architektur und Schaufenster” 1928.
- [9] Rothenberg A., *Das farbige Breslau*, [w:] „Ostdeutsche Bau-Zeitung” 1927/28.
- [10] „Schlesisches Heim”, Jg. 6, Heft 2, 1925.

### *Colour in architecture in the period between the two world wars Colouristic dictatorship or voluntary choice?*

Two methods of designing have been presented, leading to the same goal which was to make the city colourful. *Colouristic dictatorship* or counsel based on voluntary choice?

The experiences of Wrocław and Frankfurt-on-Main showed that two ways turned out to be effective. Due to the action Colourful town – *Die Farbige Stadt* in the years 1925–1930, many German towns acquired new, picturesque features.

Undoubtedly, the movement for colour owes its existence to architects, pioneers in the sphere of designing colouristics. Especially Bruno Taut and Ernst May with their popularizing activity and experimental projects drew attention to the problem of relationship between architecture and colour.

Each time, an important role was also played by the building authorities in creating the artistic form of towns by supporting the colouristic movement and through displaying initiative in its appropriate organization.

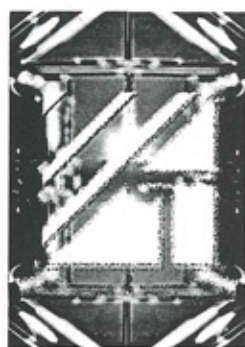
The problem of town colour planning still seems to be current.

Should it be organized authoritatively by designing the colour of particular town fragments (urbanistic complexes) – presenting propositions through holding competitions, or should colour planning be carried out in institutions specifically called into being with this in aim. It should of course be stressed that these methods may prove deceptive in the case of monumental objects whose colour should be determined not so much from the point of view of aesthetics but through taking into consideration the results of special-istic studies of conservation methods.

In the instance of architecture from the period between the two world wars there have survived descriptive materials which may be helpful, in the case of larger urbanistic complexes, in recreating the colour.

In the conservation of housing estates from the twenties it also seems important to draw attention to the colour of the coat of paint of door and window woodwork and maintaining its divisions, which were keenly studied by architects.





# Architectus

## Dziedzictwo

Robin Krause

### *Die Farbgebung des Bauhausgebäudes in Dessau<sup>1</sup>*

Es ist nur wenig über die Farbgebung des Bauhausgebäudes bekannt. Die wichtigsten Quellen stellen Farbpläne von Hinnerk Scheper, dem Leiter der Wandmalereiwerkstatt des Bauhauses, sowie drei vermutlich im Zeitraum der Gebäudeeinweihung angefertigte Farbdiapositive<sup>2</sup> dar. Insgesamt haben sich acht Farbpläne erhalten. Drei davon geben die von Scheper geplante Farbgebung der Fassaden und drei weitere die Farbgebung der Wände und Decken der Innenräume wieder, während einer einen bislang unpublizierten Entwurf der farbigen Behandlung des Direktorenzimmers darstellt und der achte als sogenannter Orientierungsplan bezeichnet wird.

Die äußere Farbgebung des Bauhausgebäudes wird auf zwei Aufrißzeichnungen<sup>3</sup> (Abb. 1, 2) und einer perspektivischen Darstellung<sup>4</sup> (Abb. 3) wiedergegeben. Die

drei Pläne für die farbige Gestaltung der Innenräume<sup>5</sup> (Abb. 4–6) sind jeweils in die Grundrisse des Bauhausgebäudes eingetragen, die die drei Hauptstockwerke mit Ausnahme des Kellers und der beiden letzten Stockwerke des Atelierbaus abbilden. Während die Wandschränke und Treppenstufen auf den Plänen unbehandelt bleiben und die Farbgebung der Wände sich auf die Grundrißmauern beschränkt, nimmt die Darstellung der Deckenfarbigkeit den weitaus größten Teil der Grundrißflächen ein. Dabei ist die auf den Plänen eingetragene Farbgebung als schematische Darstellung anzusehen. Beispielsweise wurde in der Brücke (Abb. 5) ausschließlich die Farbgebung der Deckenflächen, nicht aber die der weiß gefaßten Stahlbetonbinder angegeben. Für die farbige Gestaltung im Fachschulbau (Abb. 4–6) verwendete Scheper ein anderes Verfahren. Im Gegensatz zum Brückenbereich sind dort die Stahlbetonbinder eingezeichnet, deren Stirnflächen sich farblich von der Decke absetzen. Die farbliche Differenzierung der Werkstätten geht auf den bereits erwähnten Orientierungsplan zurück. Das Vestibül im Hochparterre ist auf Schepers Farbplan (Abb. 4) unbearbeitet geblieben, da der Raum nicht von Scheper, sondern von Laszlo Moholy-Nagy farbige gestaltet wurde<sup>6</sup>.

<sup>1</sup> Die vorliegende Arbeit ist die überarbeitete Fassung eines Kapitels meiner 1997 an der Freien Universität Berlin verfaßten Magisterarbeit „Die Ausstattung des Bauhausgebäudes in Dessau“.

<sup>2</sup> Die drei Farbdiapositive bilden den Speisesaal in der Festebene sowie das Lehrerzimmer und das Treppenhaus im Fachschulbau ab. Sie stammen aus dem Nachlaß Gropius' und befinden sich heute im Bauhaus-Archiv Berlin. Es ist sehr wahrscheinlich, daß es sich um unmittelbar nach der Fertigstellung der Innenräume angefertigte Aufnahmen handelt. Diese Schlußfolgerung legt der dreimalige Umbau des Lehrerzimmers nahe, wobei das Farbdiapositiv mit Sicherheit den frühesten Zustand dokumentiert, wie die Schrankbauten und die Wandlackienzugen in der Umgebung des Waschbeckens vermuten lassen.

<sup>3</sup> Wie die Maßangaben in den Schnittflächen nahelegen, stammen die Aufrißzeichnungen aus dem Gropiusschen Bauatelier. Die Blätter besitzen die Bezeichnung: Bauhausgebäude Dessau. Versuch einer farbigen Fassadenbemalung, sig. u. dat. Sept. 1926, 68,5 × 100 cm, Bauhaus-Archiv Berlin, Dauerleihgabe Nachlaß Scheper.

<sup>4</sup> Bez.: Bauhausgebäude Dessau, Versuch einer farbigen Fassadenbemalung sig. und dat. 1926, Tempera über Lichtpause, 33 × 78,5 cm, Bauhaus-Archiv Berlin, Dauerleihgabe Nachlaß Scheper.

<sup>5</sup> Bez.: Farbplan des Bauhauses, 44,5 × 59 cm, Bauhaus-Archiv Berlin, Dauerleihgabe Nachlaß Scheper.

<sup>6</sup> W. Gropius, Bauhausbauten Dessau, München 1930, (= Bauhausbücher 12), Reprint Mainz 1974, S. 64. Wie aus der Tagebucheintragung Ise Gropius' hervorgeht, hatte jede Bauhauswerkstatt die Möglichkeit innerhalb des Gebäudes einen Raum zu gestalten. Ihrer Eintragung zufolge war es jedoch einzig Moholy-Nagy, der am 25.2.1926 mit Gropius die farbige Gestaltung des Vestibüls besprach. Andere Werkstätten zeigten offenbar kein Interesse. Am 19. April notierte sie, daß es aufgrund der Entwurfsarbeiten am Vestibül zu Streitigkeiten gekommen war, da sich Scheper gegen die Beteiligung Moholys wandte; siehe I. Gropius, Tagebuch, Bauhaus-Archiv Berlin. Man



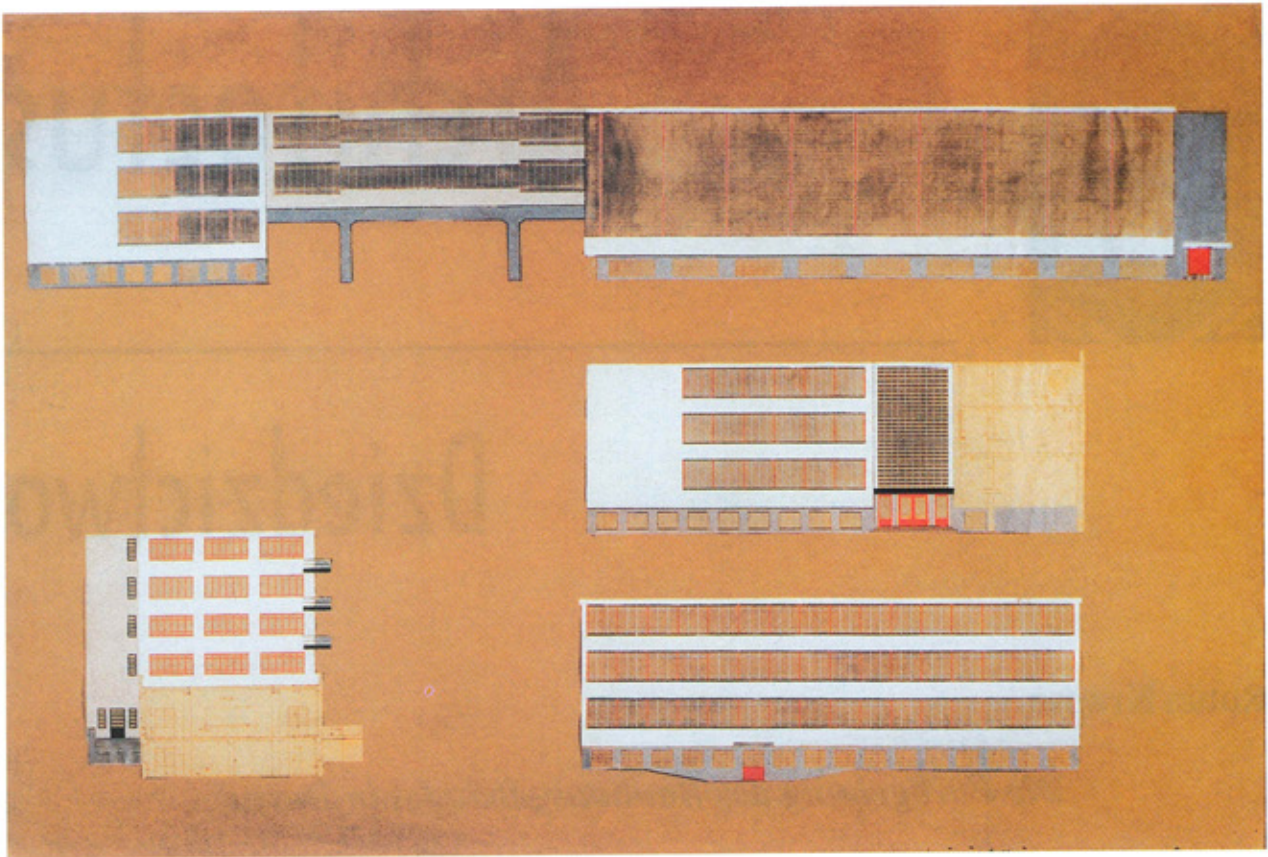


Abb. 1. Hinnerk Scheper, Farbplan des Bauhausgebäudes, Fassaden, 1926

Ryc. 1. Elewacje

Die Schemerschen Farbpläne werden in der Literatur<sup>7</sup> war erwähnt und häufig abgebildet, jedoch weitgehend deskriptiv behandelt. Allein bei der Frage nach der ursprünglichen äußeren und inneren Farbgebung des Bauhausgebäudes können die Farbpläne jedoch wichtige Auskünfte geben. Denn bei näherem Hinsehen erweist es

kann also aus mehreren hier nicht zu erläuternden Gründen annehmen, daß die Gestaltung des Vestibüls zu einem großen Teil auf Moholy zurückgeht. Sie stellt damit die einzige erhaltene Raumgestaltung Moholy-Nagys dar, was bislang nur ungenügend beachtet worden ist.

<sup>7</sup> 50 Jahre Bauhaus (AK), hrsg. v. Württembergischen Kunstverein, Stuttgart 1968, S. 134; W. Herzogenrath, Oskar Schlemmer. Die Wandgestaltung der neuen Architektur München 1973, S. 153f; Chr. Kutschke und M. Siebenbrodt, Farbe in der Festebene, in: Form & Zweck 8, (1976), Heft 6, S. 19–21; R. Wick, Bauhausarchitektur und Farbe, in: Wiss. Ztschr. d. Hochschule für Architektur und Bauwesen, (1983), S. 483f; Ders., De Stijl, Bauhaus, Taut, in: Kunstforum International, (1983) Nr. 1, S. 60–74; Walter Gropius (AK), hrsg. v. Bauhaus-Archiv Berlin und Busch-Reisinger Museum Cambridge/Mass., Berlin 1985, S. 71; R. Wick, Farbige Treppenhausegestaltungen des Bauhauses, in: i-Punkt Farbe 115, (1986), Nr. 1, S. 9–12; Bauhaus-Archiv. Museum, Sammlungs-Katalog, hrsg. v. Bauhaus-Archiv Berlin, Berlin 1987 (3. Auflage), S. 191f; Experiment Bauhaus (AK), hrsg. v. Bauhaus-Archiv Berlin, Berlin 1988, S. 294–297; Bauhaus Utopien. Arbeiten auf Papier (AK), hrsg. v. W. Herzogenrath, Stuttgart 1988, S. 178f; M. Droste, Bauhaus 1919–1933, Köln 1990, S. 123; R. Scheper, Wandmalerei und Tapete, in: Bauhaus Tapete. Reklame und Erfolg einer Marke (AK), hrsg. v. Tapetenfabrik Gebr. Rasch GmbH & Co. und Stiftung Bauhaus Dessau, Köln 1995, S. 89f; Stiftung Bauhaus Dessau. Die Sammlung, hrsg. v. L. Schöbe und W. Thöner, Berlin 1995, S. 106; H. Düchting, Farbe am Bauhaus, Berlin 1996, S. 123.

sich, daß die zum Teil schwer lesbaren Pläne in einem weit größeren Umfang zur Ausführung gekommen sein müssen, als bisher angenommen. So wurde beispielsweise beim Außenbau auf die Ausführung der dunkelgrauen Fassung der sogenannten Festebene und auf die rosafarbene Behandlung der Nordwand des Atelierbaus (Abb. 1 und 2) verzichtet. Das Absetzen des Sockels sowie des südlichen Treppenhauses und dessen niedrigen Anbaus mit grauer Farbe behielt man jedoch in der Ausführung bei. Inwieweit dagegen Details wie zum Beispiel die Farbgebung der Türen und Fenster von den Plänen übernommen wurden, kann ohne denkmalpflegerischen Befund nicht beurteilt werden. Es ist nicht auszuschließen, daß zumindest die Türen entsprechend den Plänen in roter Farbe gefaßt worden sind.

Im Gegensatz zum Außenbau sind die Farbpläne im Inneren des Bauhausgebäudes wesentlich umfangreicher ausgeführt worden. Es ist evident und wird in der Literatur nicht angezweifelt, daß der Speisesaal (Abb. 4), abgesehen von der farblichen Dreiteilung der mittleren Deckenfläche, nach Schemers Plan ausgeführt wurde<sup>8</sup>. Darüberhinaus lassen sich mit Hilfe von Schwarzweiß-Photographien auch in anderen Räumen farbige Anstriche erkennen, von denen man annehmen kann, daß sie den auf den Plänen eingetragenen Farbtönen entsprachen<sup>9</sup>. So waren beispielsweise auch die

<sup>8</sup> Vgl. Farbdiapositiv, abgebildet in: Experiment Bauhaus (AK), hrsg. v. Bauhaus-Archiv Berlin, Berlin 1988, S. 299.

<sup>9</sup> Im Jahr 1994 hat man begonnen, die ursprüngliche Farbgebung des Bauhausgebäudes denkmalpflegerisch zu untersuchen. Ein Vergleich der bisher vorliegenden Teilergebnisse mit den Plänen



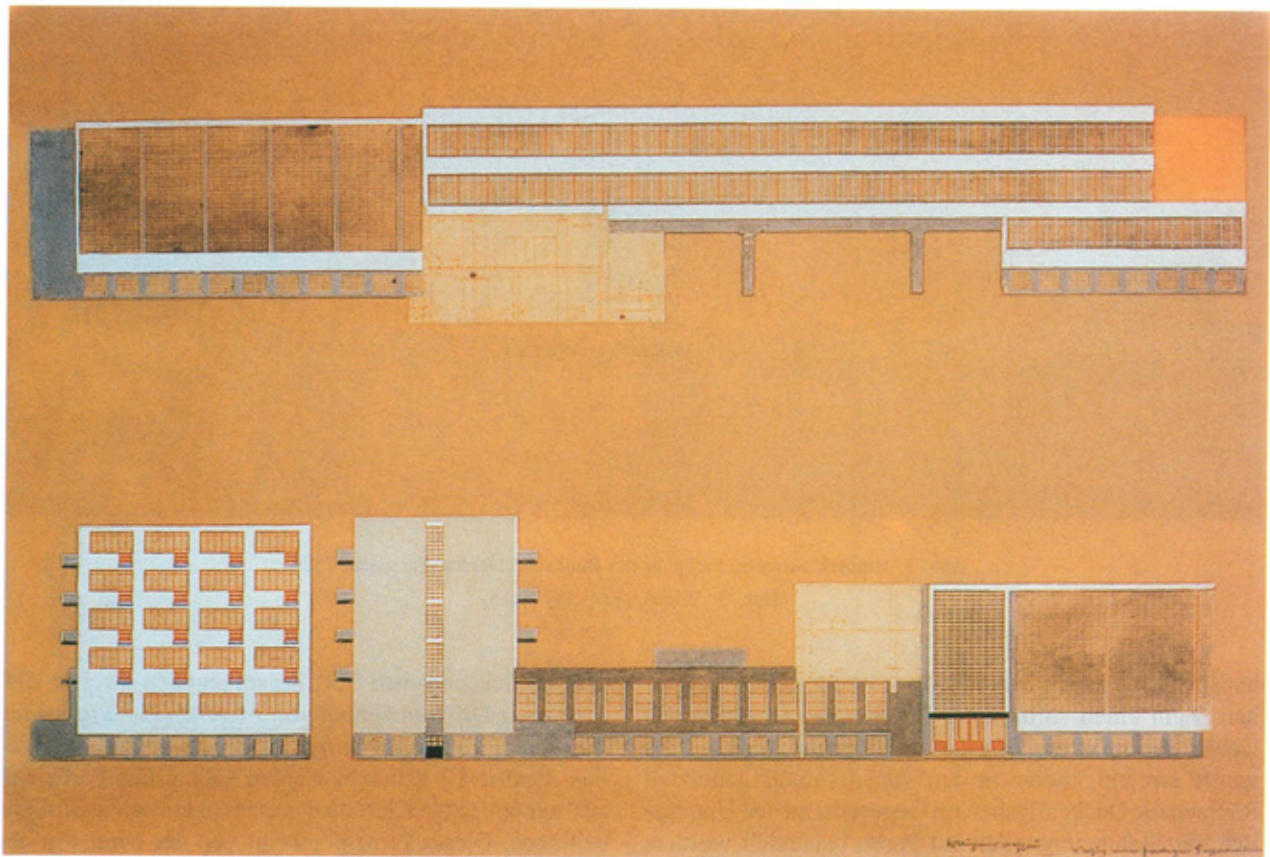


Abb. 2. Hinnerk Scheper, Farbplan des Bauhausgebäudes, Fassaden, 1926

Ryc. 2. Elewacje

Deckenflächen zwischen den Stahlbetonbindern in der Aula, im Verwaltungsraum, in der Bibliothek und im Treppenhaus<sup>10</sup> farbig gestaltet. Von besonderer Bedeutung ist der bislang unpublizierte Farbplan<sup>11</sup> des Direktorenzimmers, der die farbige Behandlung der Wände und der Decke wiedergibt. Er kann ebenso wie der bemerkenswerte Orientierungsplan hier nicht näher besprochen werden.

Wenn auch die Scheperschen Pläne am Außenbau nicht vollständig umgesetzt worden sind, so scheinen sie dennoch als Grundlage für die Farbgebung der Fassaden gedient zu haben. Insgesamt kann gesagt werden, daß die Farbpläne Schepers am Außenbau vereinfachte Anwendung fanden, während sie im Inneren des Gebäudes bis auf wenige Abwandlungen ausgeführt worden sind.

Der Versuch, den Hintergrund der Farbpläne für das Bauhausgebäude nachzuzeichnen, bereitet große Schwierigkeiten. Über Schepers frühe Arbeiten ist wenig bekannt<sup>12</sup>. Nach einer Lehre im Malerhandwerk und einem

Studium an der Kunstgewerbeschule sowie an der Akademie in Düsseldorf und an der Kunstgewerbeschule in Bremen ging Scheper 1919 an das Bauhaus. Er besuchte dort den Vorkurs und anschließend die Werkstatt für Wandmalerei. 1922 legte er die Meisterprüfung an der Handwerkskammer in Weimar ab und verließ das Bauhaus. 1922/1923 statete er die Räume des Weimarer Landesmuseums und des Schloßmuseums mit einer neuen Farbgebung aus. 1924 erfolgte die farbige Neugestaltung der Universitätsklinik in Münster/Westfalen und in den Jahren bis 1926 schlossen sich Arbeiten für die Galerien Nierendorf in Berlin und Fides in Dresden sowie dem Folkwangmuseum in Essen an. Mit dem Umzug des Bauhauses von Weimar nach Dessau kehrte Scheper 1925 an das Bauhaus zurück und übernahm die Leitung der Wandmalereiwerkstatt<sup>13</sup>.

Scheper hat sich kaum in theoretischer Form zu seinen Arbeiten geäußert. Aus dem hier relevanten Zeitraum von 1924–1926 existiert einzig ein dem Orientierungsplan beigefügter Text<sup>14</sup>, welcher stichwortartig einige Angaben zur Farbgebung des Bauhausgebäudes enthält. Es werden dort zwei Ziele angeführt, die im Zusammenhang mit der im Bau-

Schepers sowie den Farbdiaspositiven bestatigen ebenfalls ihre Ausführung; Siehe Farbrekonstruktion des Treppenhauses im Fachschulbau der Denkmalpflege Berlin GmbH Restaurierungsatelier; abgebildet in: H. Düchting, *Farbe am Bauhaus*, Berlin 1996, S. 385.

<sup>10</sup> Abgebildet in: Erich Consemüller, *Fotografien Bauhaus Dessau* (AK), hrsg. v. W. Herzogenrath und St. Kraus, München 1989, Abb. Nr. 24, 27, 38, 39.

<sup>11</sup> Bez.: Bauhausgebäude Dessau, Direktorzimmer, dat. 1926, Tempera und Bastgeflecht auf Papier, 42,5 × 40 cm, Privatbesitz Berlin.

<sup>12</sup> L. Scheper, *Rückschau*, in: *Bauhaus und Bauhäusler* hrsg. v. E. Neumann, Köln 1985, S. 178f; Chr. Wolsdorff, in: *Experiment Bauhaus* (wie Anm. 8), S. 284f; W. Herzogenrath, *Wandgestaltung*,

in: *Bauhaus Utopien. Arbeiten auf Papier* (AK), hrsg. v. W. Herzogenrath, Stuttgart 1988, S. 178f; R. Scheper, *Tapete und Wandmalerei*, in: *Bauhaus Tapete. Reklame und Erfolg einer Marke* (AK), hrsg. v. Tapetenfabrik Gebrüder Rasch GmbH & Co. Stiftung Bauhaus Dessau, Köln 1995, S. 99f.

<sup>13</sup> Vgl. *Experiment Bauhaus* (AK) (wie Anm. 8), S. 423.

<sup>14</sup> H. Scheper, o. T. in: *Offset. Buch- und Werbekunst*, (1926), Heft 7, S. 365.



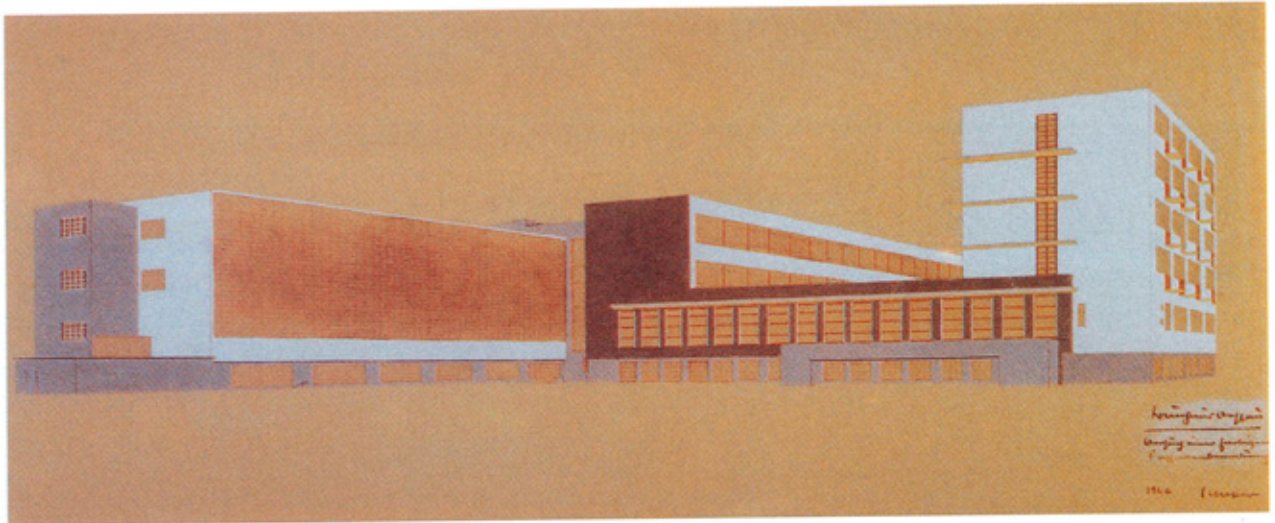


Abb. 3. Hinnerk Scheper, Farbplan des Bauhausgebäudes, Fassaden, 1926

Ryc. 3. Widok perspektywiczny

hausgebäude angewendeten Anordnung der Farbe stehen. Zum einen sollte nach Scheper die Ordnung des Gebäudekomplexes durch Farbe angedeutet werden. Dies wurde erreicht, indem in den vom Bauhaus genutzten Räumen die Deckenflächen im Gegensatz zu den Unterseiten der Stahlbetonbinder mit Farbe behandelt wurden, während in dem von der Fachhochschule genutzten Gebäudeteil die Unterseiten der Stahlbetonbinder, nicht aber die Deckenflächen farbig hervorgehoben wurden. Bauhaus und Fachschule werden also farblich voneinander abgesetzt. Mit dieser Anordnung der Farbe folgte Scheper dem Architekten des Bauhausgebäudes, Walter Gropius, der die unterschiedliche Nutzung des Gebäudes durch die Trennung der Baukörper baukünstlerisch hervorhob<sup>15</sup>. Scheper unterstützte diese Forderung, indem er im Inneren jedem Gebäudeabschnitt ein eigenes Prinzip der Farbanordnung zugrunde legt. In diesem Zusammenhang kann als ein bedeutender Vorläufer jener Entwurf angesehen werden, den Scheper bereits 1924 für die Universitätsklinik in Münster/Westfalen<sup>16</sup> anfertigte. Dort orientiert sich die Anordnung der Farbe im wesentlichen an der Nutzung der Räume. Die im symmetrischen Grundriß einander spiegelbildlich gegenüberliegenden Räume erhielten jeweils den gleichen Farbton. Es könnte also auch hier von einer Ordnung des Gebäudekomplexes durch Farbe gesprochen werden. Eine ähnliche Farbanordnung ist im ersten Stockwerk des Bauhausgebäudes (Abb. 4) erkennbar. Spiegelbildlich zum Direktorenzimmer erhalten die Decken der benachbarten Räume im Wechsel einen roten und einen blauen Anstrich. Innerhalb dieser Raumfolge bildet das Direktorenzimmer also den Mittelpunkt der symmetrischen Farbanordnung. Dadurch wird die Bedeutung des Direktorenzimmers hervorgehoben.

Die Farbanordnung an den Deckenflächen und an den Unterseiten der Stahlbetonbinder entspricht darüberhinaus

dem im Scheperschen Text hervorgehoben zweiten Ziel nach einer Differenzierung von *tragenden und füllenden Flächen*<sup>17</sup>, wodurch *architektonische Spannungen zu klarem Ausdruck*<sup>18</sup> gebracht werden sollen. Die Farbe soll also zur optischen Klärung der architektonischen Struktur beitragen. Dieses Prinzip scheint von der bereits in der Architektur der Klassischen Moderne bekannten Forderung nach der Trennung von Konstruktion und füllender Fläche<sup>19</sup> abgeleitet zu sein, welche zu den architektonischen Hauptthemen des Bauhausgebäudes gehört. Gropius' Einfluß dürfte auch hier deutlich werden. Das Bauhausgebäude zählt somit zu den ersten Bauten in der Weimarer Republik, die auch mit Hilfe der Farbe das Prinzip der Trennung von Konstruktion und füllender Fläche konsequent vor Augen führen<sup>20</sup>. Diese Forderung hatte Scheper ansatzweise schon 1922/1923 in seinen Plänen für die Weimarer Museen umgesetzt, indem er nicht die Konstruktion, sondern einzelne Bauelemente wie beispielsweise Sockel, Pfeiler und Gebälk farblich differenzierte<sup>21</sup>.

Darüberhinaus schreibt Scheper, daß die Innenräume des Bauhausgebäudes durch farbige Putzoberflächen in

<sup>17</sup> H. Scheper (wie Anm.14).

<sup>18</sup> Ebd.

<sup>19</sup> Das Prinzip der Trennung von Konstruktion und Füllwand ist vermutlich erstmals in der Weimarer Republik an dem von Max Taut errichteten Bürohaus des Allgemeinen Deutschen Gewerkschaftsbundes in der Berliner Inselstraße 1922/23 baukünstlerisch konsequent umgesetzt worden. vgl. Ulrich Conrads, „Man könnte darüber auch lachen...“, in: Max Taut 1884–1967 Zeichnungen und Bauten (AK), hrsg. v. der Akademie der Künste Berlin, Berlin 1984, S. 31, abgebildet S. 69; vgl. auch Max Taut, Bauten imd Pläne, Berlin/Leipzig/Wien/Chicago 1927, Reprint Berlin 1996, S. 72, 74.

<sup>20</sup> In der Weimarer Republik ist das Prinzip der Trennung von Konstruktion und füllender Fläche ebenfalls schon 1922/23 am Berliner Bürohaus des Allgemeinen Deutschen Gewerkschaftsbundes von Max Taut baukünstlerisch konsequent verwirklicht worden. vgl. Max Taut, Bauten imd Pläne (wie Anm.19).

<sup>21</sup> S. zu Schweinsberg, Eröffnung des Landesmuseums in Weimar, in: Kunstchronik und Kunstmarkt, Jg. 58, (1922), S. 166f, zit. n. W. Herzogenrath, Oskar Schlemmer, Die Wandgestaltung der Neuen Architektur, München 1973, S. 37.

<sup>15</sup> W. Gropius, Internationale Architektur, München 1925, (=Bauhausbücher 1), Reprint Mainz 1981, S. 7.

<sup>16</sup> Abgebildet in: Bauhaus Utopien. Arbeiten auf Papier (wie Anm.12), S. 178.



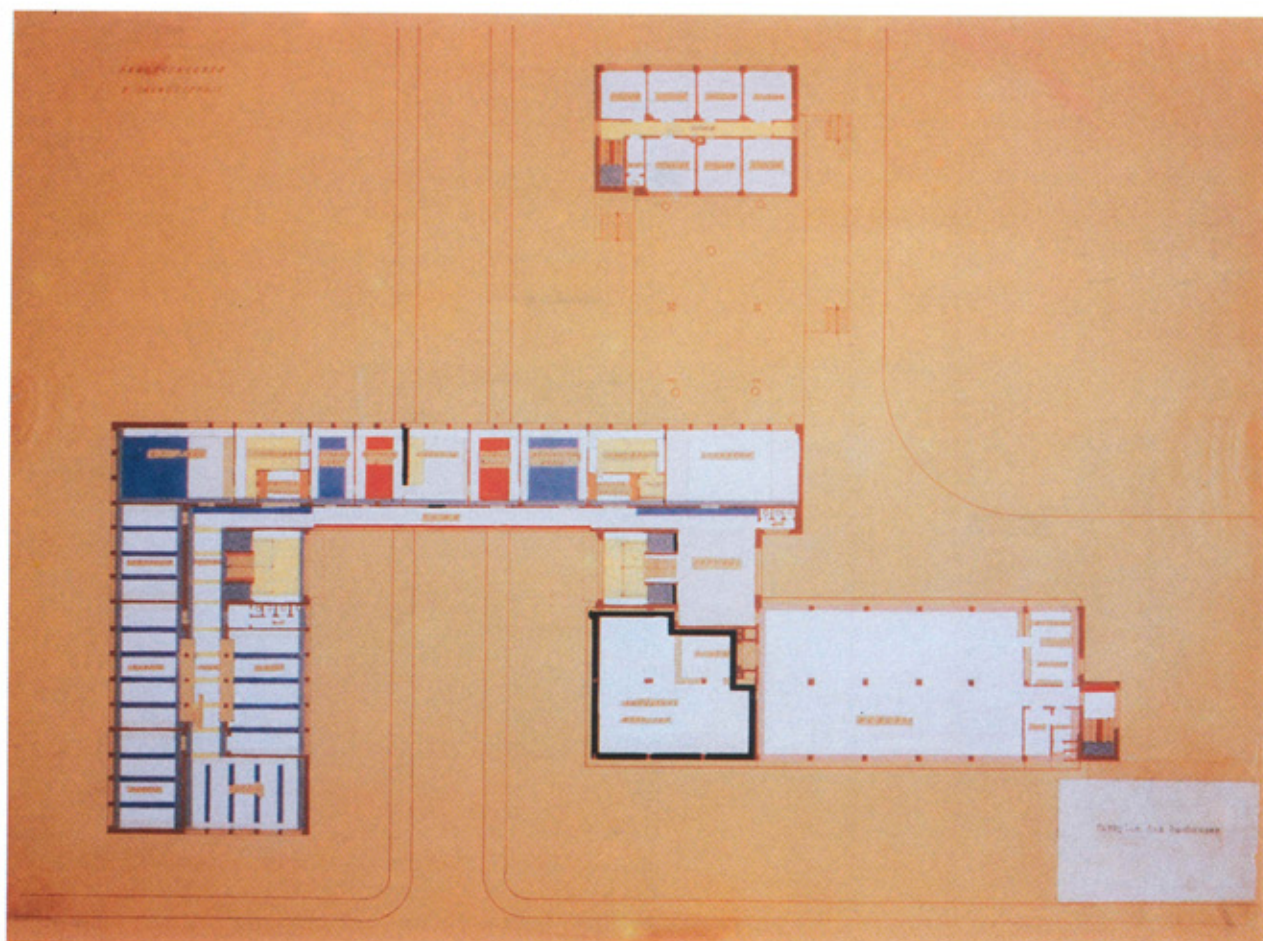


Abb. 4. Hinnerk Scheper, Farbplan des Bauhausgebäudes, Innenräume, Hochparterre, 1926

Ryc. 4. Wnętrza, wysoki parter

verschiedenen Behandlungstechniken optisch gesteigert werden sollten. So waren *glatte, polierte, körnige und rauhe Putzflächen, matte, stumpfe und glänzende Anstriche*<sup>22</sup> zur Ausführung vorgesehen, wie beispielsweise er glänzende Anstrich der Unterseiten der Stahlbetonbinder im Speisesaal<sup>23</sup>. Durch eine Oberflächenbehandlung dieser Art hatte Scheper bereits die Räume der Weimarer Museen belebt. Auch verwendete er dort Lasuren, um eine feinere Farbwirkung zu erzeugen<sup>24</sup>, was ebenso im Inneren des Bauhausgebäudes nicht auszuschließen ist. Die von Scheper erwähnten Anstrichetechniken lenken den Blick auf optische Merkmale der Architektur der Klassischen Moderne<sup>25</sup>. Unterschiedlich gestaltete Putzoberflächen besitzen in der Architektur der Zwanziger Jahre eine kaum zu unterschätzende Bedeutung. Scheper stellte in seinem Text die optischen Qualitäten eines glatten, polierten und

glänzenden Anstrichs jenen des Glases und Metalls gegenüber. Vermutlich wollte er damit auf die gestalterischen Möglichkeiten farbig behandelter Putzoberflächen aufmerksam machen und die gleichwertige Stellung der Farbe mit den Baustoffen Glas und Metall betonen. Man kann annehmen, daß Schemers Äußerungen im Zusammenhang mit Gropius' Zurückhaltung<sup>26</sup> gegenüber einer in der Architektur breiter angewendeten Farbpalette stehen. Gropius bevorzugte spätestens seit den Entwürfen für die Berliner Häuser Kallenberg und Otte von 1921/1922<sup>27</sup> einen weitgehend weiß gefaßten Außenbau. Schemers Äußerungen könnten deshalb als ein Hinweis auf die gestalterischen Möglichkeiten der Farbe gewertet werden.

Die Darlegungen Schemers dürften für ein umfassenderes Verständnis der Farbgebung des Bauhausgebäudes kaum ausreichen. Welchen Hintergrund besitzen die von Scheper konsequent verwendeten Farben Weiß, Grau, Schwarz und Rot am Außenbau sowie Gelb, Rot und Blau

<sup>22</sup> H. Scheper (wie Anm. 14).

<sup>23</sup> Abbildung des Speisesaals in: Erich Consemüller. Fotografien Bauhaus Dessau (AK) (wie Anm. 10), Abb. Nr. 27.

<sup>24</sup> Lou Scheper (wie Anm. 12), S. 178.

<sup>25</sup> Die gestalterischen Möglichkeiten unterschiedlicher optischer Strukturen wurden am Bauhaus in den Vorkursen gelehrt, die nacheinander von Johannes Itten, Laszlo Moholy-Nagy und Josef Albers geleitet wurden. Siehe Schülerarbeiten in: L. Moholy-Nagy, Von Material zu Architektur, München 1929, (=Bauhausbücher 14) Reprint Mainz 1968, S. 20–91.

<sup>26</sup> W. Herzogenrath, Oskar Schlemmer. Die Wandgestaltung der neuen Architektur (wie Anm. 21), S. 154; W. Herzogenrath, Wandgestaltung, in: Bauhaus Utopien. Arbeiten auf Papier (AK) (wie Anm. 12), S. 179; Chr. Wolsdorff, Die Werkstatt für Wandmalerei, in: Experiment Bauhaus (AK) (wie Anm. 8), S. 290; H. Düchting (wie Anm. 9), S. 124.

<sup>27</sup> W. Gropius (AK), hrsg. v. Bauhaus-Archiv Berlin und Busch-Reisinger Museum Cambridge/Mass., Berlin 1985, S. 48ff.



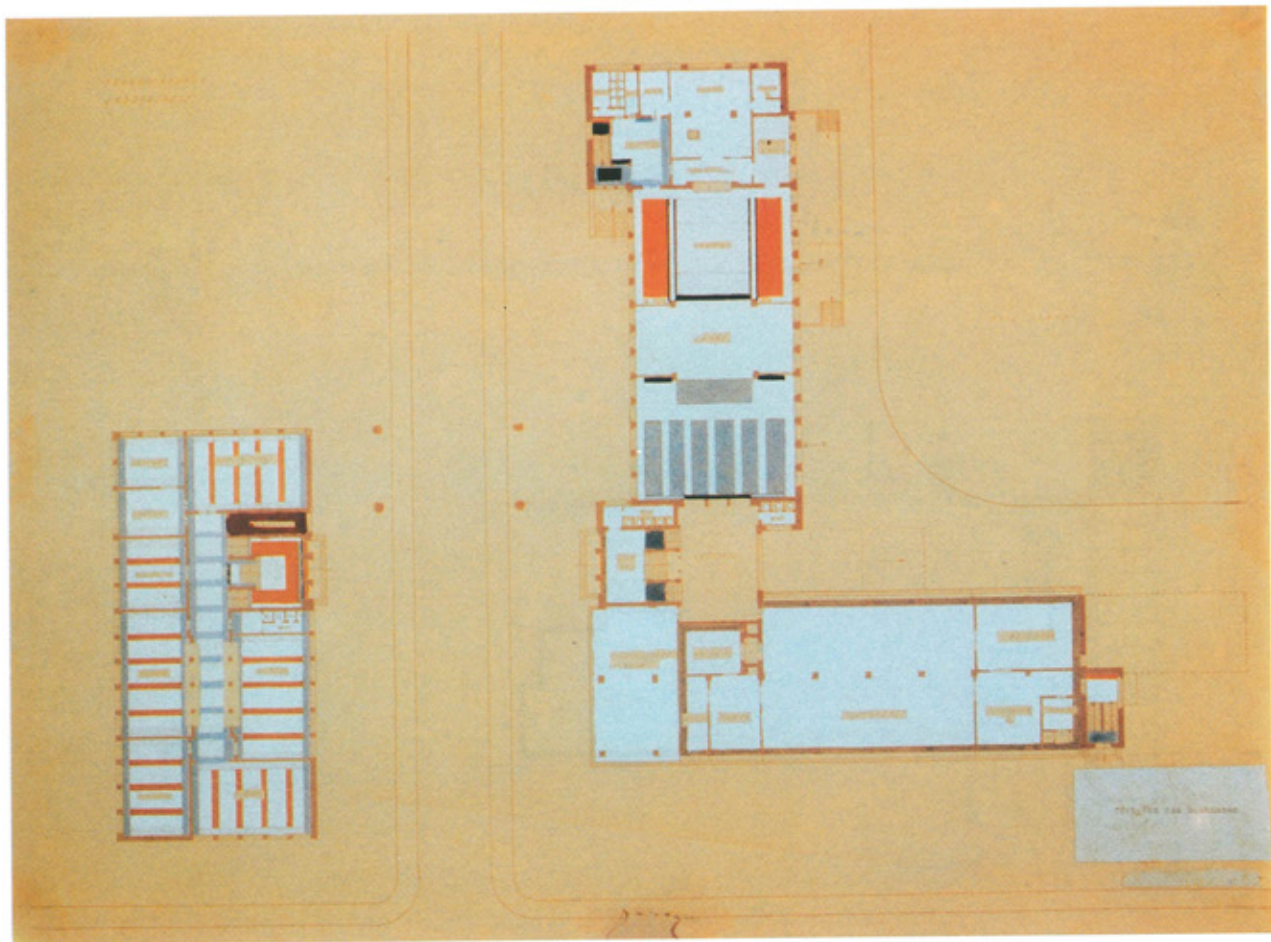


Abb. 5. Hinnerk Schepers, Farbplan des Bauhausgebäudes, Innenräume, I. Stockwerk, 1926

Ryc. 5. Wnętrza, pierwsze piętro

im Inneren des Gebäudes? Es ist überflüssig, darauf hinzuweisen, daß auf die Farbe Grün vollständig verzichtet wurde. Diese gezielte Auswahl der Farben macht auf einen farbtheoretischen Zusammenhang mit der Malerei aufmerksam.

Schepers, der nach seiner Meisterprüfung 1922 das Bauhaus verließ, behielt durch seine Frau Lou Schepers Kontakt zum Bauhaus. Ohne Zweifel dürften ihm zumindest auf diesem Weg die am Bauhaus diskutierten Farbtheorien der Maler Johannes Itten, Paul Klee und Wassily Kandinsky bekannt gewesen sein. Auch wenn man den insgesamt schwer zu überblickenden Bereich der Farbtheorien auf das Problem der im Inneren des Bauhausgebäudes angewendeten Primärfarben beschränkt, ist dieses Thema in befriedigender Weise hier kaum darstellbar. Schließlich müssen darüberhinaus neben den Farbtheorien der am Bauhaus lehrenden Künstler auch die von außen auf das Bauhaus wirkenden farbtheoretischen Vorstellungen der holländischen De Stijl-Gruppe sowie die farbtheoretisch-technischen Untersuchungen des Chemikers und Physikers Wilhelm Ostwald berücksichtigt werden.

Der Versuch den farbtheoretischen Hintergrund der Pläne für das Bauhausgebäude zu klären, lenkt den Blick zunächst auf Wassily Kandinsky, der seit Juli 1922 im Rahmen seines *Elementaren Formunterrichts* am Bauhaus auch seine Farbenlehre dozierte. Kandinsky ist im Zusammenhang mit Schepers Plänen unter anderem deshalb wich-

tig, da er bis zur Schließung des Weimarer Bauhauses die Wandmalereiwerkstatt leitete. In seinem im April 1924 vorgelegten Programm *Die Arbeit in der Wandmalereiwerkstatt des Staatlichen Bauhauses* definiert er die Aufgabe der Farbe im Bereich der Wandgestaltung. Daß Schepers das Werkstattprogramm Kandinskys kannte, ist nicht ganz unwahrscheinlich, ja sogar aufgrund seiner Übernahme der Wandmalereiwerkstatt des Bauhauses naheliegend. *Unter den verschiedenen Kräften, schreibt Kandinsky, die Farbe besitzt, kommt für das Bauhaus in erster Linie die Kraft der Farbe in betracht, durch welche die Farbe eine gegebene Form verändern kann, sodaß aus der gegebenen Form eine andere entsteht. Hier sind prinzipiell 2 Fälle möglich: 1. Das Auftreten der Farbe mit der gegebenen Form, wodurch diese Form in ihrer Wirkung gesteigert wird und 2. das entgegengesetzte Gehen der Farbe, wodurch die gegebene Form umgestaltet wird*<sup>28</sup>. Schepers verfolgte in seinen Plänen die erstere von Kandinsky geschilderte Möglichkeit den architektonischen Ausdruck durch die Farbe zu betonen.

Es stellt sich nun die Frage, welche Möglichkeiten der Ausdrucksteigerung die Farbe besitzt. In Kandinskys Farb-

<sup>28</sup> W. Kandinsky, *Die Arbeit in der Wandmalereiwerkstatt des Staatlichen Bauhauses*, Wiederabdruck, in: *Experiment Bauhaus* (wie Anm. 8), S. 284.



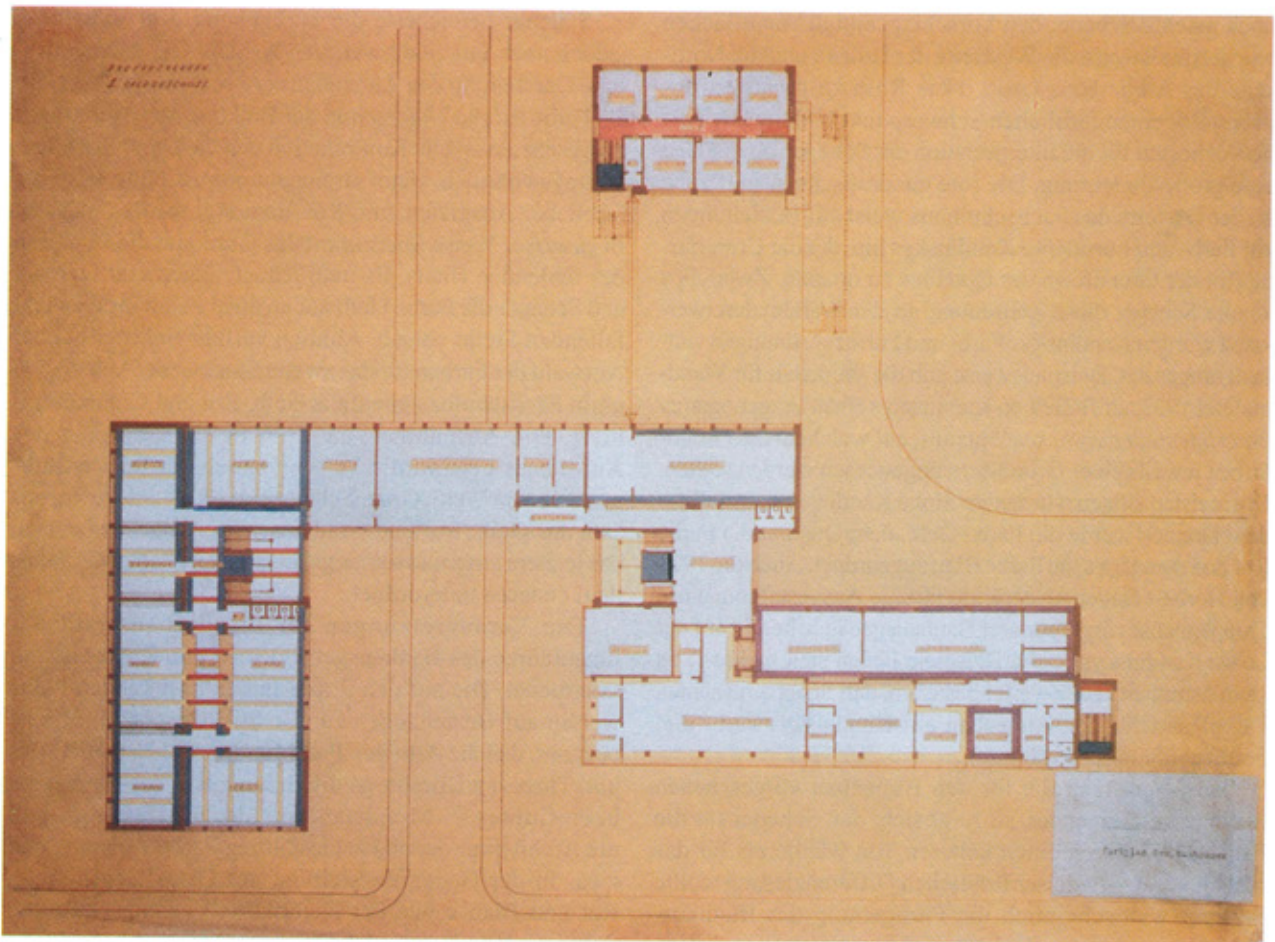


Abb. 6. Hinnerk Scheper, Farbplan des Bauhausgebäudes, Innenräume, 2. Stockwerk, 1926

Ryc. 6. Wnętrza, drugie piętro

theorie ist die psychologische Wirkung der Farbe von wesentlicher Bedeutung. Bereits in seiner im Dezember 1911 erschienenen Publikation *Über das Geistige in der Kunst* ist Kandinsky den Primärfarben unterschiedliche Eigenschaften zu. Danach bewege sich Gelb auf den Betrachter zu, Blau hingegen entferne sich von ihm, während die Farbe Rot statisch und bewegungslos sei<sup>29</sup>. Bezogen auf eine farbige Wandbehandlung im Sinne Kandinskys bedeuten diese hier verkürzt wiedergegebenen farbpsychologischen Grundsätze, daß eine gelbe Wand den Eindruck des sich auf den Betrachter zu Bewegens erwecke usw. Daß dieser farbpsychologische Gemeinplatz allen Bauhäuslern, also auch Hinnerk Scheper, bekannt war, kann kaum bezweifelt werden.

Inwieweit sind nun diese farbpsychologischen Aspekte in die Farbpläne Schepers für das Bauhausgebäude eingegangen? Mag sein, daß Scheper von Fall zu Fall die psychologische Wirkung der Farbe in seinen Plänen berücksichtigt hat, daß er beispielsweise die in der Decke des Direktorenzimmers ausgesparte Fläche bewußt gelb behandelte, um dieser einen sich auf den Betrachter zu bewegendem Charakter zu verleihen. Insgesamt ist jedoch in den Farbplänen Schepers ein konsequent auf die psy-

chologische Wirkung der Farbe ausgerichtetes Konzept nicht zu erkennen. Das Gegenteil ist der Fall. Die insbesondere im ersten Stockwerk verwendeten Primärfarben Gelb, Rot und Blau sind so stark mit Weiß angereichert, daß sie unter anderem in ihren psychologischen Eigenschaften gedämpft erscheinen. Diese Tatsache wird durch die Anwendung zusätzlicher Farben wie beispielsweise Orange und Hellblau noch unterstützt. Wie die Auswahl der Farben zeigt, verzichtete Scheper auf die psychologische Wirkung der Farbe, indem er durch Hinzufügen von Weiß die Wirkung der Farben abzuschwächen suchte. Es muß jedoch betont werden, daß die Farbauswahl nicht auf eine allgemeine Harmonisierung hinausläuft, da Kontraste erhalten bleiben und nicht durch Farbübergänge überspielt werden. Scheper erarbeitete also einen Farbplan, der vor allem nicht durch die Farbauswahl, sondern durch die Anordnung der Farbe *architektonische Spannungen zu klarem Ausdruck*<sup>30</sup> bringt.

Die Anwendung von Weiß Grau Schwarz und Rot am Außenbau und der Primärfarben im Inneren des Bauhausgebäudes besitzt jeweils einen weitreichenden Hintergrund. Wie bereits erwähnt, kann man annehmen, daß Gropius an einen weitgehend weiß gefaßten Baukörper dachte. Den-

<sup>29</sup> Ders., *Über das Geistige in der Kunst*, Bern 1952, (zuerst München 1911), S. 87–104.

<sup>30</sup> H. Scheper (wie Anm. 14).



noch machte Scheper den Vorschlag, einige Wandflächen wie beispielsweise die Westseite der Brücke und die Nordseite des Atelierbaus (Abb. 1) in Rosa zu gestalten, das neben Rot einen farblichen Schwerpunkt bildete. Die Farbe Rot besitzt für die Interpretation der Scheperschen Pläne eine große Bedeutung. Die rote quadratische Wandfläche an der Ostseite des Fachschulbaus weist auf Beziehungen zur Farb- und Formlehre Kandinskys hin, der die Grundfarbe Rot der Grundform des Quadrats zu ordnete. Zweifellos kannte Scheper diese Zuordnung. In der Wandmalereiwerkstatt wurden Kandinskys Farb- und Formzuordnungen vielfach umgesetzt. Beispielsweise gab die Werkstatt für Wandmalerei 1923 auf Betreiben Kandinskys einen Fragebogen zu *experimentellen Zwecken*<sup>31</sup> heraus, auf welchem die Grundfarben jeweils einer Grundform zugewiesen werden sollten. Die meisten Bögen wurden im Sinne Kandinskys ausgefüllt: dem Dreieck wurde die Farbe Gelb, dem Quadrat die Farbe Rot und dem Kreis die Farbe Blau zugeordnet. Auch die 1923 von Herbert Bayer ausgeführte farbige Ausgestaltung eines Treppenhauses im Weimarer Bauhausgebäude beruht auf der Lehre Kandinskys<sup>32</sup>. Die Beispiele ließen sich mehr<sup>33</sup>. Es kann demnach kein Zweifel bestehen, daß Scheper in seinen Farbplänen für den Außenbau auf Kandinskys Farb- und Formzuordnung Bezug nimmt.

Vergleicht man die für den Außenbau vorgesehenen Rottöne untereinander, so zeigt sich, daß Scheper für die Fenster und Türen einen kälteren Ton wählte als für das rote Quadrat. Mit dieser farblichen Differenzierung wollte Scheper wahrscheinlich die Farbgebung des Bauhausgebäudes verfeinern. Sie könnte aber auch in einem lockeren Zusammenhang mit Kandinskys Farblehre stehen. In seinem Buch *Über das Geistige in der Kunst* charakterisiert Kandinsky Rot als eine Farbe mit einer Farbe mit reichen Variationsmöglichkeiten<sup>34</sup>, weshalb sie in seiner Farblehre innerhalb der Primärfarben eine besondere Stellung einnimmt. Denn Rot könne sowohl einen warmen als auch einen kalten Ton ausbilden, ohne seinen Grundton zu verlieren. Das warme und das kalte Rot hätten die Fähigkeit, zwischen Gelb und Blau zu vermitteln<sup>35</sup>. Auf ähnliche Weise könnten auch die rosa behandelten Wandflächen des Brückentrakts und des Atelierbaus interpretiert werden. Die Farbe Rosa durfte hier als Vermittler zwischen den rot gefaßten Bauteilen und den weißen Baukörpern des Bauhausgebäudes zu verstehen sein.

Scheper bereicherte die Farbgebung des Außenbaus jedoch noch um einen weiteren Aspekt. Die perspektivische Darstellung des Außenbaus (Abb. 3) zeigt, daß Gelb als Faibe für die Unterseiten der Balkone des Atelierbaus vorgesehen war. Die Kombination von Gelb und Rot allein ist ungewöhnlich, denn strenggenommen hätte Blau als farblicher Ausgleich zum Rot hinzugefügt werden müssen. In gewisser Weise übernimmt das Grau nun die Funktion des fehlenden Blaus. Es muß jedoch angemerkt werden, daß Scheper die Farbe Gelb nur an einer kaum ins Gewicht fallenden Stelle vorsah. Ähnlich verfuhr Scheper bei der Auswahl der Farben für das zweite Stockwerk (Abb. 6), wo er im Fachschulbau ebenfalls Gelb, Rot und Grau kombiniert. Die Aufnahme von Gelb in den Farbplan des Außenbaus bewirkt die Verschränkung der beiden Farbsysteme von Weiß, Grau, Schwarz und Rot und jenem, das sich aus Gelb, Rot und Grau zusammensetzt, wobei sich das letztere aufgrund seines geringeren farblichen Umfangs dem ersteren unterordnet.

Die Voraussetzungen für die Farbauswahl der Innenräume des Bauhausgebäudes ist nur schwer herauszuarbeiten. Die auf den Primärfarben basierenden Pläne weisen auf Beziehungen zur De Stijl-Gruppe hin. Es ist bekannt, daß die Arbeiten Piet Mondrians, Gert Rietfelds und Theo van Doesburgs die Erzeugnisse des Bauhauses beeinflussten<sup>36</sup>. Mondrian war der Auffassung, daß die Architektur der neuen Gestaltung Farbe verlange, und zwar in der Gegenüberstellung der Grundfarben Gelb, Rot und Blau sowie der Nichtfarben<sup>37</sup> Weiß, Grau und Schwarz. Wie Kandinsky sprach er davon, daß die Farbe die architektonische Struktur eines Bauwerks hervorheben oder vollständig abwandeln könne. Seinen Äußerungen zufolge, bevorzugte Mondrian die Möglichkeit, die architektonische Struktur durch Farbe abzuwandeln<sup>38</sup>, was jedoch Schepers Zielen nicht entsprach. Nur lockere Beziehungen lassen sich zwischen den Scheperschen Innenraumplänen und Theo van Doesburgs Architekturentwürfen herstellen. Sie bestehen größtenteils aus in sich verschränkten Flächen und Kuben in den Primärfarben sowie in Weiß, Grau und Schwarz. Verkürzt gesagt, hängt diese Auswahl der Farben mit seiner Vorstellung zusammen, die künstlerischen Mittel zugunsten eines *exakt gestalteten Kunstwerks*<sup>39</sup> zu beschränken. Wie Schepers Text nahelegt, stehen seine Farbpläne der Innenräume zu Doesburgs Äußerungen in keiner engeren Beziehung. Es lassen sich also nur lockere Verbindungen zwischen den Farbplänen des Bauhausgebäudes und den theoretischen Forderungen des De Stijl erkennen. Der De Stijl-Gruppe dürfte in diesem Zusammenhang die Rolle eines Vermittlers der Primärfarben

<sup>31</sup> W. Kandinsky, Fragebogen der Werkstatt für Wandmalerei, abgebildet in: M. Druste, Bauhaus 1919–1933, Köln 1990, S. 86.

<sup>32</sup> Auf dem Blatt mit der farbigen Darstellung der ausgeführten Wandmalerei vermerkt Herbert Bayer ausdrücklich, daß er sich mit dem Entwurf auf die Farbtheorie Kandinskys bezieht. Abbildungen in: Kandinsky, *Russische Zeit und Bauhausjahre 1915–1933* (AK), hrsg. v. P. Hahn, Berlin 1984, S. 204f.

<sup>33</sup> C.V. Pohling, Kandinsky-Unterricht am Baithaus. Farbseminar und analytisches Zeichnen dargestellt am Beispiel der Sammlung des Bauhaus-Archivs Berlin, Weingarten 1982, S. 72ff.

<sup>34</sup> W. Kandinsky, *Über das Geistige in der Kunst* (wie Anm. 29), S. 99.

<sup>35</sup> Ebd., S. 97; vgl. C.V. Pohling (wie Anm. 33), S. 62; H. Düchting (wie Anm. 9), S. 88. Beispiele von Schülerarbeiten, die die Bedeutung der Farbe Rot als Vermittler zwischen Gelb und Blau verdeutlichen in: C.V. Pohling (wie Anm. 33), S. 58, 63; *Experiment Bauhaus* (AK) (wie Anm. 8), S. 47.

<sup>36</sup> M. Druste (wie Anm. 31), S. 54–58; C.-P. Warncke, *Das Ideal als Kiuist. De Stijl 1917–1931*, Köln 1991, S. 156f.

<sup>37</sup> Mondrian bezeichnet Weiß, Grau und Schwarz als Nichtfarben. Kandinsky betrachtet sie hingegen als vollwertige Farben. W. Kandinsky (wie Anm. 29), S. 95f.

<sup>38</sup> P. Mondrian, *Neue Gestaltung*, München 1925, (=Bauhausbücher 5) Reprint Mainz 1974, S. 62f.

<sup>39</sup> T. v. Doesburg, *Grundbegriffe der neuen gestaltenden Kunst*, München 1925, (=Bauhausbücher 6) Reprint Mainz 1966, S. 33.



zukommen. Es ist zu bedenken, daß auch die Maler des Bauhauses zur Anwendung der Primärfarben in den Plänen beigetragen haben könnten. Bereits seit 1922/1923 war die Verwendung von Primärfarben am Bauhaus allgemein üblich geworden. Scheper griff in seinen Farbplänen 1926 darauf zurück und machte die Farbe Rot neben Weiß am Außenbau und die Primärfarben in den Innenräumen zu einem der Kernthemen seiner Farbpläne.

Insgesamt kann gesagt werden, daß Scheper den Versuch unternahm, mit einigem gedanklichen Aufwand eine Systematik für die Anwendung der Farbe in der Architektur herauszuarbeiten, die im Ergebnis eng mit den theoretischen Forderungen der Architektur und der Malerei verknüpft ist. Diese Verknüpfung ist ein charakteristisches Merkmal der Architektur der Klassischen Moderne und zeigt sich am Beispiel des Dessauer Bauhausgebäudes in einer besonders aussagekräftigen Form.

### Abbildungsnachweis

Fotosammlung des Bauhaus – Archivs Berlin: Abb. 1, 3–6.

Bauhaus Utopien. Arbeiten auf Papier (AK), hrsg. v. W. Herzogenrath, Stuttgart 1988, S. 179: Abb. 2.

### The colouring of the Bauhouse building in Dessau

Not much is known about the colouring of the Bauhouse building. The most important source are the eight colouring plans made by Hinnerk Scheper, the manager of the wall painting studio, as well as three coloured diapositives most probably made when the building was handed over for use, i. e. near the end of 1926. Although Scheper's projects were mentioned in literature and were often reproduced, they were, however, treated only descriptively. Nevertheless, after a more accurate analysis it becomes evident that, in spite of hitherto existing opinions, the partly not too legible projects were carried out with only a few changes.

The definition of the colouring assumptions of the Bauhouse building is difficult. Not much is known about Scheper's earlier works. In a short text added to the coloured orientation plan, Scheper expressed his views in relation to the colouring of the Bauhouse building. The system of the building complex should be made readable through colour, i.e. while in the accommodations used by the Bauhouse the surfaces of ceilings but not the under-surfaces of ferroconcrete bims, were to be painted, in the part of the complex used by the School of Crafts colour was used on the under-surfaces of ferroconcrete beams but not on the surfaces of ceilings. In this manner, the Bauhouse and the School of Crafts were distinguished in the building through the application of colour.

Allotting colour to the surfaces of ceilings and the lower planes of ferroconcrete beams remains in relation to Scheper's aim of differentiating the *carrying and filling surfaces*, which was to lead

to a *clear determination of architectonic tensions*. The assumptions of allotting colour, proclaimed by Scheper, are closely bound with theoretical postulates of classical modernism related to architecture. The use of white, gray, black and red colour on the exterior of the building, as well as yellow, red and blue in the interior, has a deep justification in the theory of hues. The red colour on building elevations, used beside white, plays a meaningful role. The red squares of wall surfaces on the east elevation of the School of Crafts remain in close relation to Kandinsky's views on colour and form. According to Kandinsky, red has its counterpart in the form of a square. Scheper undoubtedly knew this allotment. Most probably, the use of warm and cool tones of red and pink on the exterior surfaces of walls is bound with Kandinsky's theory of colour. Basing on fundamental hues, the projects of interiors are probably connected with the Dutch group of De Stijl, and so it ought to be assumed that Scheper's colouring concepts were also influenced by painters of the Bauhouse circle. The essence of his colouring projects for interiors of the Bauhaus building Scheper created from fundamental hues.

The connection of colouring with theoretical assumptions of architecture and painting is a characteristic feature of classic modernism architecture and is evidenced on the example of the Bauhaus building complex in Dessau, in a most expressive form.

The illustrations present colouring projects of the Bauhaus building in Dessau (figs. 1–6), by Hinnerk Scheper.

### Kolorystyka budowli Bauhausu w Dessau

Niewiele wiadomo o zewnętrznej i wewnętrznej kolorystyce budowli Bauhausu. Najważniejszym źródłem jest osiem planów kolorystycznych, które sporządził kierownik pracowni malarstwa ściennego, Hinnerk Scheper, oraz trzy kolorowe diapozytywy, wykonane zapewne w czasie oddawania budynku do użytku, tj. w końcu 1926 r. Wprawdzie projekty Schepera były wymieniane w literaturze i często reprodukowane, traktowano je jednak tylko opisowo. Po bliższej analizie okazuje się jednak, że wbrew dotychczasowym sądom, po części słabo czytelne projekty zostały zrealizowane z niewieloma tylko zmianami.

Określenie założeń projektów kolorystycznych budowli Bauhausu sprawia trudności. Niewiele wiadomo o wczesnych pracach Schepera. W krótkim tekście, załączonym do barwnego planu orientacyjnego wyraził Scheper swe poglądy dotyczące kolorystyki budowli Bauhausu. Układ kompleksu budowli powinien być czytelny przez kolor, a więc podczas gdy w pomieszczeniach użytkowanych przez Bauhaus powierzchnie stropów, ale nie spodnie powierzchni żelbetowych podciągów, miały być pomalowane, to w części kompleksu użytkowanej przez Szkołę Rzemiosł zostały

podkreślone kolorem spodnie powierzchnie żelbetowych belek, ale nie powierzchnie stropów. W ten sposób, w tym budynku Bauhaus i Szkoła Rzemiosł zostały kolorystycznie odróżnione.

Przyporządkowanie koloru do powierzchni stropów i dolnych płaszczyzn żelbetowych belek pozostaje w związku z dążeniem Schepera do różnicowania *powierzchni niosących i wypełniających*, co miało doprowadzić do *jasnego wyrażenia architektonicznych napięć*. Głoszone przez Schepera założenia przyporządkowania kolorystycznego są ściśle związane z teoretycznymi postulatami klasycznego modernizmu dotyczącymi architektury. Zastosowanie koloru białego, szarego, czarnego i czerwonego na zewnątrz budowli oraz żółtego, czerwonego i niebieskiego we wnętrzu, ma głębokie uzasadnienie w teorii barw. Na elewacjach budynku kolor czerwony, zastosowany obok bieli, odgrywa znaczącą rolę. Czerwone kwadraty powierzchni ścian na wschodniej elewacji Szkoły Rzemiosł pozostają w bliskim związku z poglądami Kandinsky'ego na kolor i formę. Czerwień ma według Kandinsky'ego swój odpowiednik w formie kwadratu. Scheper niewątpliwie znalazł do przyporządkowania. Prawdopodobnie również zastosowanie na zewnątrz

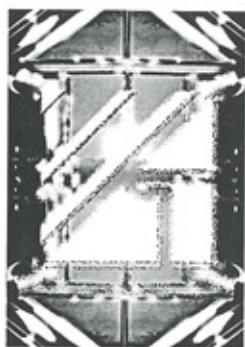


nych powierzchniach ścian ciepłych i chłodnych odcieni czerwieni i koloru różowego pozostaje w związku z teorią koloru Kandinsky'ego. Bazujące na barwach podstawowych projekty wnętrz mają prawdopodobnie związek z holenderską grupą *De Stijl*, wobec czego należy przypuszczać, że na koncepcje kolorystyczne Schepera mieli także wpływ malarze z kręgu Bauhausu. Scheper uczynił z barw podstawowych istotę swoich projektów kolorystycznych dla wnętrz budowli Bauhausu.

Powiązanie kolorystyki z teoretycznymi założeniami architektury i malarstwa jest charakterystyczną cechą architektury klasycznego modernizmu i uwidacznia się na przykładzie kompleksu budowli Bauhausu w Dessau w nadzwyczaj wyrazistej postaci.

Ilustracje przedstawiają projekty kolorystyczne budowli Bauhausu w Dessau Hinnerka Schepera (rys. 1-6).





# Architectus

## Dziedzictwo

Grażyna Balińska

### *Wpływ materiału regionalnego i tradycji budowlanych na kolor i fakturę zabudowy wsi polskiej*

Powszechnie mówi się dziś o degradacji krajobrazu wsi polskiej, o zatraceniu ciągłości kulturowej w kreowaniu przestrzeni wsi, o upadku zespołów podworskich i zaniku tradycji w zabudowie chłopskiej. Objawy te obserwuje się

obecnie z niepokojem. Należy jednak zauważyć pewne, z pozoru mało istotne, ale pozytywne zjawisko, które ma szeroki zasięg i niebagatelne znaczenie dla oblicza polskiej zabudowy wiejskiej. Idzie tu o zastosowanie miejscowych



Ryc. 1. Truskawiec k. Gostynina. Detal i kolorystyka ściany szczytowej starej chaty ceglano-kamiennej



Ryc. 2. Rogajny, woj. warmińsko-mazurskie. Kaplica pałacowa z 1867 r. Kolorystyka fasady





Ryc. 3. Chodów k. Gostynina.  
Budynek gospodarczy  
– kolorystyka elewacji

materiałów do tworzenia zindywidualizowanej zabudowy w regionie, a wobec powszechnej obecnie produkcji i dostępności materiałów nowoczesnych – także o inspirację miejscową tradycją w kreowaniu nowej zabudowy na wsi – zwłaszcza jej kolorystyki.

Zagadnienie jest interesujące i wymaga dalszych badań. Przedstawione opracowanie ma na celu zasygnalizowanie jedynie problemu na podstawie obserwacji poczynionych na obszarach kraju, które łączy występowanie bogactwa naturalnego, jakim jest kamień wapienny. Należą do nich m.in. okolice Częstochowy, północna Małopolska, okolice Kielc, a także tereny wschodniej Wielkopolski i Ziemi Łęczyckiej – otoczenie Łęczycy, Poddębic, Koła.

Zjawisko, o którym mowa, wiąże się z rezygnacją z drewna jako materiału budowlanego i zastępowaniem go trwałymi materiałami. Realizowano to stopniowo, w zależności od miejscowych warunków i rangi wznoszonych obiektów<sup>1</sup>. Wcześniej zaczęto murować obiekty ważniejsze lub specjalnego przeznaczenia: kościoły, dwory, zabudowę przemysłu wiejskiego, zabudowę folwarczną. W gospodarstwie chłopskim z kolei najpierw wznoszono murowane budynki inwentarskie, później mieszkalne. Proces ten rozpoczął się co najmniej od XVIII w. i postępował niejednolicie w różnych częściach kraju, np. na Dolnym Śląsku nastąpił wcześniej, w Wielkopolsce nieco później. Wynikało to m.in. z różnych przepisów, miejscowych zwyczajów i warunków. Zanik lasów w XIX w. zmusił człowieka do rezygnacji z drewna w budownictwie, z wyjątkiem konstrukcji dachów lub szkieletów budowli.

<sup>1</sup> Por. [2 s. 16, 19, 25, 46]. Autorka przebadła budownictwo wiejskie (chłopskie) na obszarze Wielkopolski, przytacza przykłady rozwiązań konstrukcyjno-materiałowych wg zachowanych obiektów z XVIII, XIX i XX w. Stwierdziła m.in., iż dla XVIII-wiecznego budownictwa chłopskiego w Wielkopolsce było charakterystyczne łączenie w jednej chałupie różnych materiałów budowlanych i różnych konstrukcji. Popularna była konstrukcja ryglowa, wypełniona strychulcami lub – w XIX i XX w. – cegłą. XIX wiek przyniósł popularność ścian glinianych, w XX w. zaś powszechne się stały konstrukcje murowane – m.in. cegłą wypalana.

Można przyjąć, że w latach osiemdziesiątych–dziewięćdziesiątych XIX w. zaprzestano stosowania drewna jako powszechnego materiału budowlanego. Zastępowano je innymi materiałami – gliną w różnych postaciach: lepienką (ściany z gliny ze słomą lub wrzosem), cegłą niewypalaną – *pecą*, cegłą wypalaną, a także kamieniem, szlaką itp. Oczywiście była dążność do wykorzystania materiałów miejscowych. W niektórych okolicach Wielkopolski (Koło, Poddębice), a także na ziemiach z nią graniczących (Łęczyca, Kutno) był stosowany szczególnie wdzięczny i łatwy do obróbki materiał budowlany – kamień wapienny. Kamień ten obrabiano ręcznie siekierą, dbając o lico zewnętrzne budowli. Wykończenie krawędzi muru ułatwiała zastosowanie cegły ceramicznej wypalanej.

Przy tradycyjnym rozplanowaniu wnętrz i drewnianych dachach krytych słomą pojawiły się na wsi budynki o wapiennych, białych, choć nie bielonych ścianach, z czerwonym detalem z cegły. Cegła, jako materiał droższy, ale regularny, precyzyjnie obrobiony i trwalszy, wykorzystywana była do wykończenia budowli – do wykonania otworów, narożników i gzymsów, krawędzi szczytów itp. Toteż detale ceglane z utylitarnych względów stanowią przede wszystkim opaski okienne, nadproża, narożniki i gzymsy. Nie bez znaczenia okazały się względy estetyczne i pojawiły się detale ozdobne: fryzy gładkie i kostkowe, motywy krzyża, romboidalne ornamenty, rozety, a w ścianach szczytowych blendy, w których umieszczano datę wzniesienia budynku. Daje to znakomity efekt delikatnej, lekko chropowatej faktury jasnokremowego muru, ujętej w ramy ceglane i z ceglanyimi akcentami.

Liczne tego typu budynki mieszkalne i gospodarcze zachowały się m.in. we wsiach koło Poddębicy i Łęczycy (Książa Wólka, Praga, Tur, Truskawiec, Chodów, Pełczyńska, Zduny i inne<sup>2</sup>). Budynki wznoszono na zaprawie wa-

<sup>2</sup> [4, s. 103] Autorka zwraca również uwagę na powszechne zastosowanie kamienia wapiennego jako budulca. Oprócz tego wymienia cegłę i szlakę.





Ryc. 4. Praga k. Poddębic. Dwubarwna elewacja chaty wiejskiej. Zestawienie cegły i kamienia



Ryc. 5. Praga k. Poddębic. Zestawienie cegły i kamienia w fasadzie domu mieszkalnego

piennej, całe z kamienia lub oblicowane kamieniem, od wnętrza zawsze otynkowane. (Na Śląsku, np. w okolicach Katowic, występują podobne rozwiązania z zastosowaniem łupku). Jest znamienne, że ten typ konstrukcji murów zewnętrznych – stosowany co najmniej od końca ubiegłego stulecia – tak dalece utrwalił się w miejscowej tradycji budowlanej, iż wywarł wpływ na nowoczesne budownictwo wiejskie tamtych okolic. Jest ono już dziś wznoszone z innego materiału – białej cegły sylikatowej lub bloczków cementowych, niemniej jednak – co ciekawe – stosuje się w nim te same metody wykończenia elewacji i identyczne zestawienia kolorystyczne, przez kształtowanie detalu z cegły ceramicznej.

Często w tej samej wsi obok siebie stoją dwa budynki o tej samej architekturze i kolorystyce, wykonane z dwóch odmiennych tworzyw (por. wieś Praga koło Poddębic). Pojawiają się tam również kompozycje negatywowe, tj. nowe budynki, zwłaszcza gospodarcze, wykonane z cegły ceramicznej czerwonej z narożnikami i wykończeniami otworów lub innym detalem z cegły białej. Ta tradycyjna tu kolorystyka biało-czerwona elewacji nietynkowanych znajduje często odbicie także w barwach fasad tynkowanych. Maluje się je na biało, z różowymi lub brązowymi narożnikami i krawędziami otworów.

Przedział czasu omawianego zjawiska obejmuje okres ponad 100-letni. Najstarsze zachowane obiekty pochodzą z przełomu wieków i często teraz już znajdują się w stanie ruiny – opuszczone z powodu skromnego, niewystarczającego dziś programu użytkowego. W ich datowaniu pomaga często profil stolarki i kształt otworów okiennych. Budynki mieszkalne i gospodarcze wznoszono tą metodą w latach międzywojennych, a następnie od lat czterdziestych do sześćdziesiątych XX wieku. Realizacje nowoczesne natomiast – kontynuują tę tradycję kolorystyczną w budownictwie wiejskim, opartym na nowych technologiach i materiałach – co się obserwuje, zarówno w niewielkich domkach i budynkach pomocniczych, jak i w nowoczesnych bogatych willach i dużych budynkach gospodarczych.

Oczywiście jest to jedna z wielu metod kształtowania elewacji w zabudowie wiejskiej. W innych regionach uzyskiwano efekty kolorystyczne przez zestawienie np. miejscowego ciemnego kamienia i cegły lub – co częste jest na północy kraju – wznosząc mury z szarego nieregularnego kamienia, w powierzchnię otaczającej go zaprawy wciskano drobne kolorowe kamyki lub skruszoną cegłę, uzyskując dzięki temu interesującą fakturę muru. Stosowano także inne materiały w postaci okładzin (np. łupku), w zależności od występowania odpowiedniego surowca w terenie.

Na koniec wypada przytoczyć słowa jednego z poradników XIX-wiecznych, dotyczące kolorystyki zabudowy wiejskiej, oczywiście adresowane przede wszystkim do bogatych inwestorów i architektów, ale przecież trafiające też do prostej ludności wiejskiej. Pisze mianowicie Sebastian Sierakowski już w 1812 r. takie słowa o zastosowaniu kolorów na powierzchni murów: *Białość struktur naszych z początku tylko się podoba, lecz dalej nudzi ta jednorodność (...) lekka odmiana kolorów przyzwoicie rozłożona, dłużej się podobać może... Mówiąc o odmianie kolorów, rozumiem o bardzo letkiej i w miejscach tylko przyzwoitych. Drobiazgi, pstrocizna, więcej są przeciwne gustowi i neutralności niż jednorodność, a na gust i neutralność Architekt wszędzie i we wszystkim mieć oko powinien...* [3, s. 173]. Tak widział kolorystykę wsi ówczesny autor, rektor Akademii Krakowskiej.

Inny autor, walczący z wpływami niemieckimi na wsi polskiej, zalecał z kolei zdecydowanie bielić ściany wiejskich chat, uznając czerwony mur za *herezję przeciw stylowi krajowemu* [1, s. 11].

Kształtowanie fasady wiejskiego domu nie przestało być zagadnieniem aktualnym. Ma ono niezaprzeczalne znaczenie w tworzeniu indywidualnego oblicza polskiej wsi. Optymistyczny wydaje się fakt, że pozostały obszary kraju gdzie tradycja nie straciła całkowicie wpływu na współczesną zabudowę – mimo iż odbywa się to w sposób spontaniczny, nie sterowany przez projektanta ani służby nadzoru budowlanego.



*Bibliografia*

- [1] Czartoryski Zygmunt, *O stylu krajowym w budownictwie wiejskim*, Poznań 1896.
- [2] Frankowska Maria, *Z zagadnień rozwoju budownictwa ludowego w Wielkopolsce*, [w:] *Z badań nad budownictwem ludowym w Wielkopolsce*, Warszawa 1959.
- [3] Sierakowski Sebastian, *Architektura obejmująca wszelki gatunek murowania, bywszego kustosa krakowskiego, rektora Akademii Krakowskiej*, Kraków 1812.
- [4] Stawińska Maccarello Teresa, *Z dotychczasowych badań etnograficznych na obszarze wschodniej Wielkopolski*, [w:] *Z badań nad budownictwem ludowym w Wielkopolsce*, Warszawa 1959.

***The influence of regional material and building traditions on colour and surface quality of Polish countryside building***

Observations were carried out in regions of the country which are united by the occurrence of natural resources such as limestone.

Limestone was shaped by hand with an axe, keeping an eye on the outer surface of the building. The finishing off of the wall edge was made easier by using baked ceramic brick. Brick details are first of all window framings, lintels, corners and cornices. For reasons of aesthetics there also appeared decorative details such as: smooth and cubed friezes, motives of the cross, rhombic ornaments of the rosette.

This type of outer walls' construction – applied at least to the end of the 19th century – has been so strongly established in building tradition as to influence modern building. Erections are at present raised of different material – white silicate brick or cement blocks – however, the same elevation finishing methods are used as well as identical colour composition.

In other regions colour effects were obtained, for instance, by the composition of local dark-coloured stone with brick, etc.





# Architectus

## Dziedzictwo

Sebastian Wróblewski

### *Kolor i faktura w budownictwie wsi regionu Jury Krakowsko-Częstochowskiej*

Malowniczość siedzib wielu regionów wiąże się z umiejętnym wykorzystaniem występującego w tych miejscach kamienia, nie tylko jako materiału konstrukcyjnego, ale i wykończeniowego. Bardzo charakterystycznym rejonem pod tym względem w Polsce jest Jura Krakowsko-Częstochowska. W okolicach Częstochowy widać wyraźne, specyficzne powiązania architektury i budownictwa z materiałem petrograficznym, zastosowanym jako materiał ozdobny, wykończeniowy, oprócz ściśle użytkowego zastosowania budowlanego. Masowe występowanie wapienia jurajskiego w naturalnym krajobrazie z jednej strony, a w budownictwie i architekturze z drugiej, nadaje regionowi specyficzny charakter i wyróżnia go w skali kraju. Jednak prawie do końca XIX stulecia dominującym materiałem budowlanym w budownictwie wiejskim, nie tylko w tym regionie, ale i w skali całego kraju, było drewno. Ono też zadecydowało o charakterze i konstrukcji zabudowy ludowej w regionie. W dużo mniejszym stopniu, ze względu na jego gorsze właściwości izolacyjne, stosowano kamień wapienny; początkowo używano go głównie w fundamentach domów i budownictwie inwentarskim. Później, stosując nowe metody budowania ścian warstwowych, wprowadzano wapień do konstrukcji ścian szczytowych, a następnie do wszystkich ścian budynków mieszkalnych.

Do dziś zachowało się niewiele obiektów drewnianych na terenie dawnego województwa częstochowskiego. Tylko kilka z nich jest wpisanych do rejestru zabytków. Są to głównie obiekty nowsze, datowane na przełom XIX i XX w.<sup>1</sup>

<sup>1</sup> Zachowało się kilka interesujących drewnianych domów mieszkalnych chłopskich – pochodzących z końca XIX w. i pocz. XX w.,

choć istnieje też kilka obiektów z XVIII w. (np. spichlerz dworski w Borowni). Zdobnictwo drewnianych budynków mieszkalnych na tym terenie prezentuje się skromnie. Malowniczość wyglądu zachowane budynki zawdzięczają materiałowi, a więc drewnu. Nad bryłą budynku dominuje dach z poszyciem ze słomy żytniej, o powierzchni uformowanej schodkowo lub gładko. Dekorację stanowią wieńczące go drewniane sterczyny i ozdobnie wycinane listwy nadokienne. W części budynków dworskich i folwarcznych stosowano pokrycie gontem lub dachówką, w innych pokrycie słomą. Dachówka była stosowana rzadko, została zastosowana w budownictwie stosunkowo późno – bo dopiero w końcu XIX w., kiedy zastępuje pokrycie gontem i używa się jej, podobnie jak gontu, jako pokrycia dachów budynków mieszkalnych i ważniejszych obiektów folwarcznych, takich jak spichlerze, stajnie, kuźnie i młyny.

W II połowie XIX wieku rozpowszechnił się, pod wpływem małych miast, zwyczaj pobielania wapnem ścian. Ściany były bielone wewnątrz i zewnątrz; używano do tego celu wapna z dodatkiem ultramaryny. Czasem bielono tylko fragmenty ścian, zwykle płaszczyzny przy drzwiach i oknach – pokryte polepą glinianą, bądź ozdobne deski pełniące rolę opasek okiennych i drzwiowych. W tym okresie malowano też na niebiesko tylko pasy na zewnątrz budynku, między belkami zrębu, oklejane gliną. Co ciekawe,

m.in. w miejscowościach: Rędziny – ul. Kościuszki, Gamek, Dąbek, Rzeki Małe i Rzeki Wielkie, Skrzydlów, Mokrzysz. Są to obiekty w złym stanie technicznym i prawdopodobnie zostaną rozebrane w najbliższej przyszłości.

Większość danych w niniejszej pracy pochodzi z terenowych badań autora.





Ryc. 1. Budynek mieszkalny z końca XIX w. w Woli Hankowskiej, jeden z najstarszych zachowanych, zbudowanych z kamienia wapiennego. Są widoczne zmiany i zniekształcenia powstałe podczas rozbudowy i kilkakrotnych remontów (powiększono otwory okienne oraz nadbudowano partię szczytu)

w XIX wieku kolor elewacji budynku mógł spełniać funkcję swoistego *ogłoszenia matrymonialnego* – pomalowane na intensywnie ultramarynowy kolor domy sygnalizowały, że w nich mieszka *panna na wydaniu*.

Zewnętrzny wygląd ścian uzupełniała dekoracja drzwi i okien. U schyłku XIX wieku rozpowszechniły się drzwi klepkowe ze skośnie ułożonych deseczek, nabijanych gwoździami kowalskimi z ozdobnymi główkami. Do ozdobnych detali należały też okucia i zamki, zakończenia belek stropowych, zwłaszcza ozdobnie profilowana belka środkowa, tzw. *stragarz*. Na nim to wycinano rozetkę lub krzyż, datę budowy, czasami nazwisko właściciela i okazjonalny napis [2, s. 33–47], [4].

Wapień jurajski był w budownictwie regionu stosowany już od XII stulecia, szczególne zastosowanie znalazł jednak w okresie Kazimierza Wielkiego w budownictwie obronnym. Zamki, będące fragmentami systemu obronnego granic Polski ze Śląskiem były wyłącznie wykonane z kamienia wapiennego, z niewielkim uzupełnieniem cegły.

U schyłku XIX wieku, na skutek kurczenia się obszarów leśnych, dostarczających materiału drzewnego, a także polityki gospodarczej, najpierw Prus, a potem Rosji, zachęcającej do eksploatacji miejscowych złóż skalnych do celów budowlanych i gospodarczych (wapień najczęściej stosowano do wypalania wapna) rozwinęło się budownictwo z kamienia wapiennego, zarówno w miastach, jak i na wsi.

Prawdziwą ekspansję wapienia jurajskiego, zwłaszcza w budownictwie wiejskim notuje się wraz z ożywieniem gospodarczym regionu w końcu XIX w. Najczęściej stosowanym wapieniem był kamień szarobiały lub kremowy. Ze względu na przydatność użytkową największe znaczenie wśród lokalnych złóż jurajskich okolic Częstochowy ma wapień skalisty, zwany jurą białą, a zwłaszcza jego górna warstwa petrograficzna, którą opisał – biorąc za podstawę budynki zabytkowego Krakowa – w 1824 roku Stanisław Staszic [3, s. 111–131].

Samego wapienia, mimo że używano go w konstrukcjach murowych świątyń, wież i baszt obronnych oraz gma-

chów reprezentacyjnych, nie stosowano nigdy – z racji jego struktury i budowy wewnętrznej (kruchosć, nasiąkliwość i związany z ostatnią cechą brak odporności na mróz) – do rzeźb wolno stojących i detali architektonicznych. Nadproża, profile gzymsów i zwieńczenia w budowlach reprezentacyjnych stosowano z importowanych piaskowców i granitów, w innych – z wypalanej cegły<sup>2</sup>. Zaletą wapienia była duża podatność na obróbkę kamieniarską oraz fakt, że materiał wapienny był na tym terenie ogólnie dostępny i tani.

Wspomniane wady i zalety wapienia jurajskiego dopełnia zmienność jego barwy. Blok kamienny, z natury szary lub kremowy patynuje się na białe, zwłaszcza od strony zachodniej i północnej, bardziej wystawionych na działanie deszczu i wiatru. Wpływ opadów przeważa nad działaniem słońca pociemniającego powierzchnię kamienia. Jedność kolorystyczna białych wapiennych ścian była dopełniana przez ciemnowiśniowy lub czerwony kolor cegły wykańczającej i poprzez kontrast kolorystyczny z bielą ścian – podkreślającej elementy konstrukcyjne, najbardziej narażone na destrukcję: nadproża okienne i drzwiowe, zwieńczenia ścian i murów, narożniki. Faktura ścian wapiennych była uzupełniana wspianiałym amonitami, które wraz z innymi skamieniałościami odgrywały rolę naturalnych elementów zdobniczych i przyczyniały się do regionalnego charakteru budowli. Faktura wykończenia elewacji wapiennej zależała głównie od zasobności materialnej inwestora. Elewacje domów zamożniejszych osób – zostały wykończone obrobionym i gładkim kamieniem ułożonym w warstwach, ze starannym spoinowaniem<sup>3</sup>; w uboższych zabudowa-

<sup>2</sup> Najbardziej charakterystycznym przykładem tego typu budownictwa może być kościół w Starczy, zbudowany pod koniec XIX w. Ściany kościoła są wykonane z miejscowego rdzawobiałego wapienia, nieotynkowane, detale architektoniczne i elementy konstrukcyjne – z cegły.

<sup>3</sup> Staranne wykończenie elewacji w opisany sposób pojawia się stosunkowo późno, bo dopiero na początku XX w. Jednym z niewielu zachowanych obiektów z tego okresu jest budynek mieszkalny dla służby folwarcznej w Chorzenicach, pochodzący z lat po





Ryc. 2. Data eregowania na budynku w Kiedrzyń, obecnie Częstochowa, ul. Narcyzowa

niach stosowano – w dość przypadkowy i chaotyczny sposób – nieobrobiony i nieregularny kamień wapienny zespolony zaprawą wapienną.

Cegła w budynkach wiejskich była stosowana stosunkowo późno, bo dopiero w trzeciej ćwierci XIX w., wraz z pojawieniem się lokalnych cegielni. Do tej pory ściany były prawie wyłącznie wykonywane z wapienia, przy czym ściana z fasadą od strony ulicy wykańczono o wiele bardziej starannie od pozostałych. Również w późniejszych latach, w bogatszych gospodarstwach ściana ta była wykonywana z wapienia, dokładnie obrobionego na kształt sześciennych lub podłużnych białych bloczków kamiennych, starannie ułożonego w pasy, podkreślane spoinami często o kontrastującej ciemnej barwie. Partia cokołu aż po koniec pierwszej połowy XX wieku tradycyjnie była wykonywana z gorszego, nieobrobionego kamienia wapiennego, nawet w zamożniejszych budynkach gospodarczych.

Najstarsze budynki w regionie były parterowe, o osiowym, symetrycznym układzie okien, o zwykle nieużytkowej partii poddasza. Dopiero od czasów częstochowskiej Wystawy Przemysłowej z sierpnia 1909 r., na której promowano *narodowy styl budownictwa*, dla którego odniesieniem była architektura barokowych dworców, zaczęło się akcentowanie partii poddasza–strychu, poprzez dodawanie centralnie umiejscowionych lukarni zwieńczonych formami pseudobarokowych naczółków, zakończonych szczytem w formie półkola lub połówki elipsy, obramowanych niejednokrotnie *spływającymi* neobarokowymi pseudowolutami z cegły oraz akcentowanie partii wejścia od frontu ryzalitami i gankami wykończonymi w cegle oraz drewnianą werandą lub gankiem od ogrodu.

Również w tym okresie odkryto duże możliwości zastosowania cegły jako materiału ozdobnego. Liczba motywów wykończeń narożników, gzymsów, zwieńczeń lukarni i ścian ogniowych jest bardzo duża. Stosowano cegłę, naśladując motywy boniowania w narożnikach, jak i narożniki ceglane wypełnione bloczkami wapiennymi w co drugiej warstwie *boni*.

1905 r. Powszechnie tę metodę wykańczania elewacji zaczęto stosować w okresie dwudziestolecia międzywojennego. Z lat dwudziestych i trzydziestych pochodzą zachowane budynki prezentowane na ryc. 4 i 5.

Partie gzymsu rzadko powtarzały motywy z sąsiednich domów, starano się nadać indywidualny wyraz architektoniczny sąsiednim, podobnym do siebie budynkom. Cegły w gzymsie układano nie tylko wzdłuż linii lica ściany, ale również pod kilkoma kątami wzbogacając formy gzymsu – najczęściej stosowano kąt  $45^\circ$  w stosunku do niższych warstw (spotykane są formy gzymsów o kątach  $60^\circ$  i  $30^\circ$  ułożenia cegieł, stosowanych nawet w tym samym gzymsie). Zazwyczaj stosowano jednak prosty układ trzech cegieł, stopniowo przesuniętych w stosunku do siebie o wielkość równą wysokości cegły. Najbogatszy pod względem form ozdobnych był gzyms zlokalizowany tuż pod krawędzią dachu – niejednokrotnie kryjący również rynnę; skromniejsze w wyrazie architektonicznym były gzymsy oddzielające kondygnację parteru od kondygnacji strychu – zwykle w takim przypadku wykonywano prostą linię poziomą, tylko akcentującą podział elewacji na parter – poddasze, wykonaną z pojedynczej, wyjątkowo z potrójnej warstwy cegieł.

Cegłę wykorzystywano również jako samodzielny detal architektoniczny w postaci wnęk i opasek okiennych – najczęściej powielających motywy stosowane w narożnikach tego samego budynku, a więc boniowanie o różnych formach. W formach naczółków i parapetów podokiennych najczęściej kładziono cegły w układzie pionowym, zgodnie z zasadami konstrukcyjnymi tych elementów, eksponując partie wozówek.

Liczba odmian motywów dekoracyjnych w elewacjach wydaje się również nieograniczona. Najczęściej formą zdobienia elewacji było, podobnie jak w budownictwie drewnianym, umieszczenie daty eregowania budynku. Najstarsze daty – pochodzące z lat osiemdziesiątych XIX wieku



Ryc. 3. Podmiejska zabudowa mieszkalna w Mirowie obecnie Częstochowa, ul. Mirowska





Ryc. 4. Odzworowanie oryginalnej kolorystyki materiału budowlanego – wapienia i cegły – w pomalowanej elewacji budynku w Rędzinach

były wykładane z odłamków cegły w partii szczytowej budynku, od lat trzydziestych XX wieku aż po lata sześćdziesiąte naszego stulecia, obserwuje się uproszczenie tej techniki – rok budowy jest wypisywany na bloczku betonowym lub w zaprawie i umieszczany w centralnej części gzymsu, od strony ulicy, niekiedy cyfry są wykonane z profilowanej cegły lub metalu<sup>4</sup>. Innymi elementami zdobniczymi przejętymi z budownictwa drewnianego były formy krzyża i wnek na figurkę świętego, również wykonane z czerwonej cegły, kontrastującej z materiałem ściany; umiejscawiane najczęściej w partii szczytu lub centralnej, środkowej partii gzymsu. Istnieje kilkanaście form krzyża o różnych wielkościach i o różnym kształcie, najczęściej spotykana z nich jest forma krzyża łacińskiego, umiejscowionego na trójkątnej lub prostokątnej podstawie. Zarówno krzyże, jak i wneki na gipsowe figurki świętych były zwykle nieznacznie wysunięte przed lico elewacji.

Często spotyka się ceglane wykończenie otworów wentylacyjnych i gołębników umieszczonych w szczycie pod-

<sup>4</sup> Ryciny 1 i 3 przedstawiają przykłady zachowanych dat. Budynek mieszkalny na ryc. 1, zlokalizowany w Woli Hankowskiej jest jednym z najstarszych zachowanych wiejskich budynków mieszkalnych zbudowanych z wapienia. W partii szczytu znajduje się data eregowania budynku – 1881 r., wykonana z odłamków ceglanych oraz litery H. R. (inicjały właściciela?). Rycina 3 – data eregowania 1932 r. na jednym z budynków w dawnej miejscowości Kiedrzyń (obecnie dzielnica Częstochowy). Cyfry w tym budynku zostały wycięte z cegły.

dasza, przy czym najpowszechniej były stosowane okrągłe lub owalne rozetki z układanej naprzemianlegle cegły i kamienia wapiennego lub trójkąty z cegły. Pojawiły się również swoiste *inkrustacje* murów z nieobrobionych gładkich, kolorowych kamieni polnych w partiach ścian wapiennych budynków gospodarczych.

W latach dwudziestych pojawiły się elewacje frontowe, wykończone w całości cegłą w kolorze ciemnowiśniowym, skonstrastowane kolorystycznie z bocznymi, wapiennymi elewacjami o podobnym zestawie elementów zdobniczych jak w poprzednich dekadach.

Wyjątkowo powstawały elewacje malowane, farby kładziono jednak zawsze z zachowaniem oryginalnej kolorystyki wykorzystanego materiału budowlanego: ściany z bloczków wapiennych były pobielane, a fragmenty z cegły dodatkowo malowane na czerwono.

Zabudowania gospodarcze: stajnie, budynki stodoł, lamusów, magazynów, spichlerzy i innych powielają, choć w znacznie uproszczony sposób, motywy wykończenia elewacji stosowane w budynku mieszkalnym. W budynkach przemysłowych na wsi, takich jak młyny, kuźnie, piece do wypalania gipsu, również stosowano ogólnie znane motywy wykończeń ceglanych – skonstrastowanych z bielą wapienia, takich jak gzymsy, obramienia okienne i wykończenia narożników, zbliżone do form wykończeń budynków mieszkalnych<sup>5</sup>.

Od okresu Wystawy w 1909 r., poprzez dwudziestolecie międzywojenne, aż do końca lat czterdziestych ten typ architektury dominował w krajobrazie regionu. Od lat pięćdziesiątych rozpoczęła się systematyczna dewastacja krajobrazu architektonicznego rejonu Jury, głównie za sprawą wprowadzenia nowej, tańszej technologii budowy z pustaków betonowych, zaczęto budować nieudane architektoniczne budynki i burzyć stare; wiele elewacji z ciekawymi układami wapienia i cegły zostało otynkowanych i oszpconych przez przebudowy. Być może to już ostatnia okazja, aby zobaczyć ten typ architektury zanim zniknie on całkowicie z naszego krajobrazu.

<sup>5</sup> Przykłady zabudowy folwarcznej z kamienia wapiennego zachowały się m.in. w dawnych folwarkach: Rząsawy (obecnie dzielnica Częstochowy), Wancerzów, Konin, Chorzenice, Borowno. Najwięcej obiektów budownictwa przemysłowego na wsi zachowało się w miejscowościach Rędziny, Rudniki, Rzeki Wielkie.

## Bibliografia

- [1] Jakubowski Z., *Opowieści częstochowskie. Wystawa z 1909 r.*, Częstochowa 1993.
- [2] Rok R., *Budownictwo drewniane wsi częstochowskiej*, [w:] Rocznik Muzeum Okręgowego w Częstochowie, t. VI, 1993.
- [3] Szymański S., *Budownictwo drewniane wsi częstochowskiej*, [w:] Rocznik Muzeum Okręgowego w Częstochowie, t. II, 1996.
- [4] Trawińska M., *Z badań nad budownictwem wiejskim w rejonie częstochowskim*, [w:] Szkice monograficzne woj. częstochowskie, t. XII, 1989.

## Colour and texture treatment of village architecture in the region of the Jura Krakowsko-Częstochowska

In the surroundings of Częstochowa specific relations between architecture and petrographic materials are clearly seen. These materials are used not only as strictly constructional but also as decorative elements.

In this region, limestone is a basic construction and decorative element and it gives a special picturesque aspect to the local natural landscape. Although limestone was widely accessible, nearly till the end of the 19th century, the main material which was used in



the countryside dwellings was wood. Today, only a few wooden objects are preserved on the territory of the former Częstochowa voivodship. Not many of them are on the conservatory list of historical monuments. Most of the preserved objects are dated from the end of the 19th century, although there are some buildings from the 18th century (among them the manor granary in Borowno). The picturesque view of these buildings results from their construction materials: wood and straw. Thatched roof dominated over the mass of the building – some manor buildings were covered with shingle roofs. In the second part of the 19th century, walls of the wooden houses were whitewashed with lime – inside and outside. Sometimes, to the white colour of the walls – blue belts were added, in some villages an intensive ultramarine used instead of white was a kind of “matrimonial announcement” – ultramarine was used on the walls of houses where maidens lived.

Limestone has been used in the buildings of the region since the 12th century, but its large expansion could be noticed at the end of

the 19th century. Because of its texture and qualities (fragility, absorbability) limestone was never used as construction material for sculptures and architectonic details. Moulds, lintels, finials in representative buildings were made of sandstone and granite, in others, of brick.

The advantages of limestone were its accessibility and inexpensiveness. The homogeneity of white lime stone walls was complemented with the dark-red of bricks used in door and window lintels, corners and moulds.

The facture treatment of limestone walls was supplemented with ammonites and fossils. The fossils were a natural decorative element – characteristic of the Jura region. Other decorative elements were: the erection dates of the buildings, forms of the cross and niches which contained figures of saints.

These forms of architecture dominated in the landscape of the Jura until the middle of the 19th century. Since the fifties however, systematic devastation of the landscape began – many limestone buildings were destroyed or completely rebuilt.



# ARCHITECTUS

NR 1(7)2000

**Beckers**



ul. Puławska 456  
02-884 Warszawa





# Architectus

## Dziedzictwo

Elżbieta Trocka-Leszczyńska

### *Kolor w architekturze wiejskiej obszaru Sudetów*

#### *1. Kolor w architekturze*

Opracowania na temat architektury wiejskiej tylko marginalnie wspomniają o kolorze. Można zastanawiać się dlaczego? Maria Rzepińska w *Historii koloru* zauważa, że jedną z przyczyn takiego stanu rzeczy – może najważniejszą – jest *bezsilność i niewystarczalność słowa wobec zjawiska koloru i nasza stosunkowo szczupła wiedza o prawach rządzących światem barw w ogóle...* [14, s. 38]. Kolor bowiem, *spośród wszystkich wizualnych środków wyrazu (...), wymyka się analizie i najdłużej nie posiadał systemu konsekwentnej nomenklatury, a jednoznacznej nie posiada do dziś – mimo różnorodnych wysiłków w tym kierunku* [14, s. 38].

Od najdawniejszych czasów rola barwy pozostawała w świadomości człowieka. Wierzone w *symbolikę i magię koloru*, a każdy kolor niósł ze sobą pewien bagaż tajemniczości oraz znaczeń, w rozumieniu symboliczno-psychiczno-religijnym, ulegających transformacji w czasie, wraz ze zmieniającymi się przyzwyczajeniami i gustami, a także możliwościami technicznymi ich uzyskiwania [4, s. 68–69]. Kolor biały symbolizował czystość, doskonałość oraz absolut, czarny – wiązano ze śmiercią, żałobą, ale też z czarną magią, czerwony był uznawany za kolor życia, niebezpieczeństwa, krwi, ognia, namiętności i wojny<sup>1</sup>, brązowy natomiast symbolizował ziemię i był uznawany za kolor pokory i poniżenia. Kolor żółty pozostawał symbolem złota, światła i słońca, ale jasnożółty kojarzył się z oszustwem, zdradą, zawiścią i hańbą. Inne znaczenie symboliczne miała zieleń, która uznawana za kolor życia, wiosny i młodości, była kojarzona z nadzieją i radością. Kolor niebieski, wy-

stępujący w przyrodzie jako barwa nieba i wody, symbolizował spokój, zadumę, oznaczał także nieskończoność i otchłań [4, s. 106–107], [14, s. 68–69].

W budownictwie wiejskim kolor stosowano oszczędnie. W starszych chałupach dominowały najczęściej naturalne barwy materiałów budowlanych: drewna, gliny, kamienia i cegły, a tylko czasem bielono ściany izby. Trudno określić od kiedy rozpoczęto malowanie ścian budynków wiejskich, wiadomo natomiast, że wnętrza kościołów drewnianych pokrywano malowidłami już od XVI w., a malowanie ścian zewnętrznych budynków wiejskich zostało potwierdzone w XVIII w., [4], [6, s. 24]. Pojawiająca się powszechnie od XIX w. w architekturze chałup, tzw. *malatura*<sup>2</sup> była odmienne stosowana w różnych regionach Polski. Najczęściej na ścianach zewnętrznych stosowano kolor biały<sup>3</sup> lub błękitny<sup>4</sup>, niekiedy też żółty<sup>5</sup> i zielony<sup>6</sup>. Do dekoracji wnętrz, zdobienia elewacji lub podkreślenia formy detali architektonicznych stosowano barwy ciemniejsze, np. ciemnobrązowy, ciemnozielony, czarny<sup>7</sup>, a także czerwony<sup>8</sup> i niebieski.

<sup>2</sup> Tak malowanie ścian w budynkach wiejskich nazywa Marian Pokropek [12].

<sup>3</sup> Odcienie bieli uzyskiwano z kredy wapiennej.

<sup>4</sup> Barwa błękitna była pochodzenia mineralnego (azuryt), lecz zwykle uzyskiwano ją ze związków miedzi.

<sup>5</sup> Barwa żółta, jedna z bardziej popularnych, była uzyskiwana z gliniek, niekiedy dodatkowo barwionych szafranem lub wywarami z innych roślin.

<sup>6</sup> Barwnik zielony uzyskiwano najczęściej ze związków miedzi.

<sup>7</sup> Kolor czarny powstawał w wyniku spalania substancji organicznych.

<sup>8</sup> Barwnik czerwony był najczęściej pochodzenia mineralnego, lecz uzyskiwano go też ze związków żelaza.

<sup>1</sup> Kolor czerwony w religii kojarzy się z męką Chrystusa i symbolizuje przelaną krew.



## 2. Kolor w polskim budownictwie ludowym

W polskim budownictwie wiejskim, wskutek występowania odmiennych uwarunkowań naturalnych (klimat, ukształtowanie terenu, rodzaj gleby, miejscowe materiały budowlane itp.), jak też innych czynników, wynikających z działalności człowieka (politycznych, gospodarczych, kulturowych itp.), nastąpiło duże zróżnicowanie form architektonicznych i wyodrębnienie obszarów o zróżnicowanych cechach zabudowy, zwanych *regionami architektonicznymi* [16, s. 4–5].

Regiony te, pokrywające się najczęściej z regionami geograficznymi, charakteryzują się stosunkowo jednorodnymi cechami architektury wiejskiej, jak np.:

- ukształtowaniem bryły budynków,
- konstrukcją,
- zastosowaniem materiałów budowlanych,
- rozplanowaniem wnętrza,
- zdobnictwem, w tym stosowaną kolorystyką.

Ignacy Tłoczek, wyodrębniając w Polsce 22 regiony i odpowiadające im typy chałup, opisał także charakterystyczne dla nich zdobnictwo, które, jak zauważył, wiązało się najczęściej z typem konstrukcji budynku (tab. 1). Tam bowiem, gdzie pojawiały się konstrukcje wieńcowe, bieleńie zrębów chałup było również stosowane do celów dekoracyjnych. Belki zrębu malowano niekiedy także w innych barwach oraz wprowadzano dodatkowe motywy rysunkowe [16, s. 46–47].

Tabela 1  
Regiony architektoniczne i typy chałup w Polsce  
(oprac. autora na podst. [16])

Regiony architektoniczne (regiony geograficzne)	Typy chałup
Niziny nadmorskie	warmińska, kaszubska, słowińska, zachodniopomorska
Pojezierza północne	mazurska, kaszubska (borowiacka).
Pas nizin środkowych	podlaska, kurpiowska, łowicka, kujawska, wielkopolska i lubuska,
Pas starych gór i wyżyn	lubelska, kielecka, opoczyńska, górnośląska, dolnośląska
Kotliny podkarpackie	rzeszowska, krakowska
Karpaty	łemkowska, sądecka, podhalańska, orawska, żywiecka

W obrębie wymienionych w tab. 1 regionów architektonicznych wyróżnić można typy chałup, które charakteryzują się bogatym zdobnictwem. Należy do nich m.in. chałupa kaszubska, wznoszona do XVII w. w konstrukcji wieńcowej, z okazałymi gankami podcieniowymi, zdobionymi wysuniętymi nad dach deskami połaciowymi (*śparogami*), którą w celu uszczelnienia i ocieplenia wylepiano od wnętrza mieszanią gliny ze żwirem, a następnie bielono margłem (rzadziej wapnem). Zewnętrznych ścian nie pokrywano gliną i nie bielono. Jak zbadał to J. Knyba, zachował się natomiast zwyczaj malowania, a raczej nasączenia ścian drewnianych krwią zabitych wołów, co nadawało im charakterystyczny rdzawy kolor i zabezpieczało przed działaniem wilgoci. Ten zwyczaj stosowany powszechnie do pocz. XX w., przetrwał jeszcze we wsiach dawnego powiatu chojnickiego [9, s. 153].

W późniejszych budynkach kaszubskich o konstrukcji szkieletowej typu *szachulec* lub *mur pruski*, ściany zwykle pokrywano polepą glinianą i malowano w kolorach (gliną lub wapnem) kontrastujących z ciemno barwionymi elementami rygla [12, s. 13]. Od końca wieku XIX zaczęto też powszechnie stosować oszalowanie ścian deskami.

Także chałupa łowicka wyróżniała się bogatym zdobnictwem. W starszych domach malowano szczeliny między belkami wieńca wapnem na biało lub margłem na jasnobrązowo, dzięki czemu na ścianie zaznaczały się wyraźne pasy podkreślające horyzontalny układ bali drewnianych. W nowszych chałupach malowano jednolicie całe ściany na biało, jasnobrązowo lub jasnoniebiesko (wapno zmieszane z ultramaryną), [12, s. 79]. Ponieważ domy te otaczały zwykle barwne ogródki kwiatowe, jak zauważa Pokropek, *by na tle ścian zachowywać przez cały rok ciągle kwitnące kolorowe kwiaty, Łowiczanki zaczęły zamalowywać je ornamentyką kwiatową* [12, s. 80]. W ten sposób zdobiono także wnętrza chałup. Bielone ściany zrębu, z linearnymi motywami roślinnymi, oddzielano niekiedy malowanymi na ciemny kolor połączeniami belek. Żółtymi, brązowymi, niebieskimi i czerwonymi farbami olejnymi malowano natomiast drzwi i okna.

Od połowy wieku XIX zmienił się sposób dekorowania wnętrza chałup łowickich przed Wielkanocą. Miejsce malowanych kwiatów zastąpiły kolorowe wycinanki, które tworzyły wielobarwne kompozycje kwiatowe lub bogate ornamenty zoomorficzne [12, s. 80].

O krakowskiej chałupie przełomu XIX i XX w., mówiono *chata malowana, chata rozśpiewana*, gdyż w okresie wesela była ona odświętnie zdobiona. Na przykład chaty w Bronowicach malowano w pasy biegnące wzdłuż belek zrębowych. Pasy te – białe, żółte, a niekiedy też niebieskie lub szare, malowane wapnem z dodatkiem ultramaryny lub rzadko rozrobionej żółtawej glinki [12, s. 113]<sup>9</sup>, odcinały się od naturalnego koloru drewna ścian, które na tę okazję kobiety szorowały ługiem i wodą [12, s. 113].

Chałupy krakowskie ozdabiano także innymi wzorami<sup>10</sup>, np. geometrycznymi ornamentami – *jodelkami, zygzakami, krzyżkami, kołami, prostokątami*, które malowano na węglach, obramieniach okien i drzwi [12, s. 123]. Na czas świąt i wesela malowano także stylizowane kwiaty nad drzwiami. Z czasem ten sposób zdobienia chałup zaniknął w rejonie Krakowa i pojawił się w rejonie Powiśla Dąbrowskiego, a przede wszystkim we wsi Zalipie, w której, początkowo tylko we wnętrzach, później także na zewnętrznych jasnoniebieskich ścianach, malowano barwne kwiaty<sup>11</sup>.

Budynki wieńcowe występujące w innych regionach, szalowane deskami, z bogatym detałem drewnianym, malo-

<sup>9</sup> Informacja ta, cytowana przez Pokropka, pochodzi z *Wesela Stanisława Wyspiańskiego*.

<sup>10</sup> Jak pisał Kolberg *na ścianach chat bielejące tu i ówdzie wapnem nakrapiane cętki, centki czyli kropki, kreski i zygzaki, jak to dla przyzdoby szpar gliną zalepionych rzucone* [za 12, s. 123].

<sup>11</sup> Malowanie ścian, zanikające po 1945 r. odrodziło się po organizowanych *zalipiańskich konkursach na chatę malowaną* [12, s. 124].



wano barwnymi glinkami lub wapnem [12, s. 137]. W podobny sposób zdobiono ściany drewniane na obszarze wschodniej Małopolski, gdzie zręby pokrywano żółtawą gliną lub białym wapnem, czasem w formie horyzontalnych pasów, bez szczególnych dodatkowych ozdób. W rejonach podgórskich ściany drewniane powlekało ropą, na nich bielały niekiedy jasne pasy spoin.

Na obszarach silnie zalesionych, wraz z technikami wzniesienia budynków z drewna, rozwinęło się także bogatsze zdobnictwo wiązań ciesielskich, elementów konstrukcyjnych, ościeżnic, skrzydeł drzwiowych i okiennych, jak też ich opasek, co jest widoczne zarówno w rejonach górskich: Podhala, Orawy i Żywiecczyny, gdzie stosowano powszechnie drewniane ganki, balkony, wysunięte okapy, bogato zdobione ościeżnice, belki stropowe, elementy galerii itp., jak też na terenach nizinnych, obszaru Podlasia, Kaszub i Wielkopolski [12, s. 47]. Szczególnie bogate w detal drewniane chałupy zwykle nie były malowane, jak np. chałupa podhalańska czy orawska.

Dużą wagę do zdobnictwa chałup przywiązywano także na Kurpiach, gdzie szczególnie eksponowano szczyty domów zwrócone do drogi, oszalowane deskami, które układano w geometryczne wzory (rąby, kwadraty *jodelki*). W najstarszych chałupach kurpiowskich drewniane ściany wieńcowe, dla ochrony przed zniszczeniem, pokrywano smołą. Z czasem, na ozdobnych deskowaniach szczytów, malowano smołą czarno-białą szachownicę.

W nowszych rozwiązaniach obijano zwęglowania deskami, które malowano w desenie w kilku kolorach, najczę-

ściej niebieskim, czerwonym, lub białym. W ten sposób zdobiono też okiennice [3, s. 24–25]. Elementem dekoracyjnym, który wysuwano ponad dach były wyprofilowane deski połaciowe, *śparogi*, spotykane także na Pomorzu Zachodnim i na Kaszubach [12, s. 47]. We wnętrzach nowszych chat, tynkowanych i bielonych, malowano na ścianach zazwyczaj niebieskie kwiaty [3, s. 86]. Z czasem puste miejsca między świętymi obrazami wyklejano także kolorowymi wycinankami, tzw. *lelujami* [3, s. 89].

Domy mazurskie miały natomiast bardzo skromną dekorację ścian zewnętrznych i najczęściej nie były malowane. Zdobiono jedynie kontrastowymi barwami nad- i podokienne gzymsy oraz okiennice [12, s. 102].

W budynkach ryglowych, występujących licznie na Pomorzu, w Wielkopolsce i na Śląsku, elementy drewniane barwiono najczęściej na brązowo lub czarno, eksponując w ten sposób ornament utworzony z ich misternej konstrukcji w ścianach piętra lub w skomplikowanych rozwiązaniach wiszących ścian kolankowych, tzw. *frankońskich*, w formie krzyży św. Andrzeja, charakterystycznych dla zachodnich i środkowych rejonów Dolnego Śląska [5].

Jak z tego wynika istotny wpływ na cechy architektury wiejskiej wywarły zarówno rozwiązania konstrukcyjne, jak i stosowane materiały budowlane. W zasadzie, w większości starszych budynków tylko te dwa czynniki kształtowały ich architekturę, detal i kolorystykę. W nowszych rozwiązaniach pojawia się także kolor, oparty początkowo na barwnikach naturalnych, później także na chemicznie produkowanych farbách.

### 3. Kolor w architekturze wiejskiej regionu sudeckiego

W obrębie utworzonego przez badaczy<sup>12</sup> podziału regionalnego Polski, w pasie wyżyn południowych, wyodrębnić można zabudowę dolnośląską z podregionem sudeckim, o odrębnych cechach konstrukcyjno-materiałowych i kolorystycznych

W budownictwie wiejskim regionu sudeckiego stosowano najczęściej drewno, kamień, glinę, w późniejszych okresach – cegłę i dachówkę (tab. 2). Drewno używane było do wznoszenia konstrukcji budynków ryglowych, przysłupowych i wieńcowych, tj. zarówno do budowy: ścian, stropów, więźby dachowej, jak i podłóg, schodów, niekiedy pokrycia dachowego oraz elementów wykończenia budynków: deskowania ścian i szczytów, opasek okiennych, desek połaciowych, drzwi, ram okiennych i drzwiowych.

Drugim, często stosowanym materiałem budowlanym był kamień (granit i piaskowiec o różnych odcieniach – od prawie białego do czerwonego i brązowego)<sup>13</sup>, z którego wznoszono fundamenty, ściany (piwnic i parteru), wykonywano elementy wykończenia budynków, jak np. schody, portale drzwiowe, nadproża, obramienia okien, podokienniki. W budynkach gospodarczych ka-

mieniem wypełniano niekiedy także pola konstrukcji ryglowej.

Popularnym rodzajem kamienia, służącym za materiał wykończeniowy, zwłaszcza w południowej części Sudetów Środkowych i Zachodnich, był łupek, stosowany powszechnie do opierania ścian zewnętrznych całych budynków lub ich fragmentów, najczęściej tylko ścian piętra, szczytów, lub też do pokrycia dachów, lukarn i zaznaczenia obramień okiennych. Był układany w symetryczne, geometryczne wzory z różnych odcieni tego kamienia, od jasnoróżowego, poprzez szary do ciemnostalowego, [18, s. 44–45].

Od XVIII wieku coraz powszechniej stosowanym materiałem budowlanym była wypalana cegła<sup>14</sup>, zalecana przez pruskie ustawy przeciwpożarowe do budowy domów mieszkalnych. Stosowano ją do wznoszenia fundamentów, ścian, a także jako materiał wykończeniowy do ozdoby obramień okiennych, gzymsów, portali i cokołów.

Gлина, najczęściej w połączeniu z piaskiem, słomą i drobnymi kamieniami, występowała w konstrukcjach ryglowych jako wypełnienie pól. Była też stosowana jako domieszka do zapraw i do wypełnienia szczelin między belkami w ścianach wieńcowych.

<sup>12</sup> Podział ten opracował Ignacy Tłoczek [16, rozdz. 2.1].

<sup>13</sup> W rejonie Sudetów występują różnego typu kamienne materiały budowlane: piaskowiec – w okolicach Radkowa, piaskowiec czerwony (permski) – w rejonie Nowej Rudy, granity – w rejonie Kudowy Zdrój [20, s. 148–149].

<sup>14</sup> Miejscowe pokłady glin lodowcowych, są wykorzystywane w cegielniach, m.in. w Ścinawce Średniej i Dolnej, w Leszczynie i Włodowicach [20, s. 150].



Stosowane materiały w budynkach sudeckich (jednorodnie i mieszane)

Materiały	Drewno	Gлина	Kamień	Cegła
Drewno	Budynki drewniane o konstrukcji wieńcowej i sumikowo-łątkowej	Budynki o szkieletcie drewnianym, z wypełnieniem gliną: szachulcowe i przysłupowo-szachulcowe	Budynki o szkieletcie drewnianym, z wypełnieniem z kamienia: ryglowe i przysłupowo-ryglowe	Budynki o szkieletcie drewnianym, z wypełnieniem z cegły: ryglowe, tzw. <i>mur pruski</i> i przysłupowo-ryglowe
Gлина	X	Chalupy o ścianach glinianych (obecnie nie występują na tym terenie)	Gliniano-kamienne wypełnienie ścian o konstrukcji ryglowej	Gliniano-ceglane wypełnienie ścian o konstrukcji ryglowej
Kamień	X	X	Budynki o ścianach murowanych z kamienia	Budynki o ścianach murowanych z cegły i kamienia
Cegła	X	X	X	Budynki o ścianach murowanych z cegły

Materiały budowlane, takie jak drewno, kamień, glina, cegła, a także ich różnorodne połączenia, stwarzały niepowtarzalną kolorystykę, najprostszych budynków wiejskich. Ze względu na stosowane materiały wyróżnić można:

- najliczniej występujące w zabudowie wiejskiej Sudetów konstrukcje mieszane, wielomateriałowe i wielobarwne zarazem, w których kolorem podkreślano różnorodność zestawianych faktur i funkcji,

- rozwiązania jednomateriałowe, w kolorze naturalnym drewna, cegły lub kamienia o jednorodnej kolorystyce
- monochromatyczne.

O układzie materiału i konstrukcji ścian decydowała najczęściej funkcja pomieszczeń i budynków, dlatego najczęściej spotykane są rozwiązania mieszane, w których dostosowywano rodzaj konstrukcji ścian zewnętrznych do funkcji znajdujących się wewnątrz pomieszczeń, np.:

- izba mieszkalna i tkacka, jeżeli występowały w budynkach, miały ściany wykonane w konstrukcji drewnianej (we wschodniej części Sudetów w konstrukcji wieńcowej, w zachodniej – przysłupowej),

- pomieszczenia mieszkalne na piętrze, w piętrowych budynkach mieszkalno-inwentarskich były wykonywane w konstrukcji ryglowej, którą ze względów termicznych, od strony zachodniej, osłaniano deskami lub łupkiem,

- sieni, z urządzeniami ogniowymi, ze względów przeciwpożarowych najczęściej murowano z kamienia lub cegły i bielono,

- pomieszczenia inwentarskie, często ze sklepieniami, najczęściej murowano z kamienia lub cegły, a niekiedy wznoszono w konstrukcji ryglowej,

- pomieszczenia składowe, stodoły, kurniki i inne budynki gospodarcze, wykonywano w konstrukcji drewnianej, w postaci lekkiego odeskowanego szkieletu drewnianego.

Połączenia materiałów, wynikające z odróżnienia ich funkcji stwarzały interesujące kompozycje barwne, zawierające zakodowaną informację o wewnętrznym rozplanowaniu budynku. W rozwiązaniach tych bielono najczęściej ściany murowane sieni. Deskowanie pomieszczeń gospodarczych pozostawało w naturalnej barwie drewna, elementy rygla malowano zwykle na kolor ciemny, a jego wypełnienie miało różne odcienie, w zależności od lokalizacji na obszarze Sudetów.

W rozwiązaniach jednomateriałowych, np. w budynkach o konstrukcji drewnianej – wieńcowej, sumikowo-

-wieńcowej, lub przysłupowo-wieńcowej, drewno będące materiałem ścian, a także pokryciem dachów (dranice lub gont) miało naturalne barwy. W takich rozwiązaniach budynek był zwykle ciemnobrązowy, a na ścianach wieńcowych odcinały się czasem tylko białe uszczelnienia belek wieńcowych.

Odcienie naturalnych ścian drewnianych były zróżnicowane, w zależności od ich usytuowania względem stron świata oraz od warunków atmosferycznych. Ściany północne miały odcienie ciemniejsze, bardziej intensywne, ze względu na większe zawilgocenie i nieco zielonkawe, wskutek występowania cienkiej warstwy mchu. Na ścianach południowych drewno było dobrze wysuszone, jaśniejsze, o barwach ciepłych. W miejscach odsoniętych, położonych wysoko w górach, elementy drewniane smagane wichurami, deszczami i śnieżycami, traciły naturalne, złociste barwy, uzyskując odcienie szare, srebrzyste i metaliczne, co jest np. widoczne w zabudowie domów o konstrukcji drewnianej we wsach górskich (np. Lasówka).

Monochromatyczne barwy miały też nietynkowane budynki murowane z cegły, z wyraźnym, światłocieniowym zaznaczeniem detalu, wykonanego także z elementów ceramicznych, podobnie jak dach kryty dachówką. Rozwiązania te są najczęściej spotykane w południowo-zachodniej części Sudetów Zachodnich (w rejonie Zgorzelca) oraz w okolicach Wałbrzycha.

Podobnie budynki wznoszone z kamienia, spotykane stosunkowo rzadko w formie jednorodnej, najczęściej jako górskie budynki gospodarcze, utrzymywały naturalny kolor ścian kamiennych, w których różnicowano czasem tonację kamienia stosowanego na filary konstrukcyjne, opaski okienne, nadproża i schody. Jednorodność materiałową tych budynków podkreślały również dachy pokryte szarym lub różowym łupkiem.

Ciekawe zestawienia kolorystyczne i fakturowe powstawały także w wyniku połączenia kamienia z cegłą. Z kamienia wykonywano najczęściej elementy wykończeniowe w ścianach murowanych, z cegły w ścianach kamiennych do wyróżnienia obramień otworów okiennych i drzwiowych, jak również do podkreślenia linii gzymsów.

Zdobnictwo budynków wiejskich, w tym ich kolorystyka, nie są jednorodne na obszarze Sudetów, na którym wyodrębnia się cztery mikroregiony architek-





Ryc. 1. Kolorystyka chałupy o konstrukcji mieszanej: ściany przysłupowe w części mieszkalnej, murowane sieni, ryglowe części gospodarczej, odeskowane części składowej, Staniszków k. Jeleniej Góry (fot. autorki)

toniczne (kłodzki, wałbrzysko-kamiennogórski, jeleniogórski i zgorzelecki) [19]:

1. W mikroregionie kłodzkim występują:

– wieńcowe ściany części mieszkalnej, łączone z murowaną częścią sieni i pomieszczeń inwentarskich, z odeskowanymi ścianami pomieszczeń składowych, szop i kurników, z dachami i ścianami szczytowym oszalowanymi niekiedy gontem,

– ściany murowane budynku, wznoszone częściowo z kamienia, częściowo z cegły, z pomieszczeniami składowymi oszalowanymi deskami, z dachami krytymi najczęściej blachą lub dachówkami.

W południowo-wschodniej części Kotliny Kłodzkiej ściany wieńcowe bielono i polepiano gliną, niekiedy także malowano spoiny między belkami lub wypełnienie spoin pozostawiano w ciemnym kolorze, chociaż są też spotykane rozwiązania, w których drewno w naturalnej barwie, malowane na ciemny kolor, kontrastowało z białymi spoinami uszczelnień belek (Karlów, Pstrążna). Na obszarze tym często malowano na kolor zielony lub biały opaski drzwiowe i okienne, zarówno w budynkach drewnianych, jak i w murowanych. [11, s. 51]. Malowano także drewniane skrzydła drzwiowe klepkowe, w których podkreślano układ deszczółek: albo w *jodelkę*, albo w symetrycznie poziomo odwzorowaną *jodełkę*, lub w *smereczek*. Do zabezpieczenia okien stosowano okiennice, malowane podobnie jak obramienia okien i drzwi.

Ściany szczytowe zwykle opierzano pionowo układanymi deskami:

– na zakładkę podwójną, bez podziałów,

– z pionowymi listwami uszczelniającymi, występujące w zasadzie na całym obszarze regionu, malowane także w innych kolorach niż deski, np. białe lub żółte listwy są jaśniejsze od desek, które malowano na zielono lub jasnobrązowo,

– w dwóch lub trzech poziomych warstwach [8, s. 117], które oddzielano w płaszczyźnie ściany poziomymi listwami (o zaokrąglonym lub prostokątnym przekroju), które podobnie jak pionowe, malowano na kolory kontrastujące z barwą zasadniczego deskowania szczytu.

Niekiedy deski w górnym trójkącie układano ukośnie (*smereczek*), tj. prostopadle do połaci dachowej (najczęściej na południu Kotliny Kłodzkiej) lub w *stoneczko*, w zachodniej części części Kotliny Kłodzkiej (Duszniaki, Gorzuchów). W rozwiązaniach tych bardzo rzadko pojawia się kolor, gdyż najczęściej pozostawały w kolorze drewna.

W rejonach górskich południowo-zachodniej części Kotliny Kłodzkiej (Nowa i Stara Bystrzyca, Jodłów, Potoczek, Zalesie, Różanka, Lasówka itp.), do pokrycia ścian szczytowych, dachów i ścian pomieszczeń gospodarskich, w większości budynków gospodarczych, stosowano gont lub dranie, które w połączeniu z drewnianą konstrukcją ścian i pokryciem dachu także tym samym materiałem, nadają budynkom górskim niepowtarzalną barwę surowego drewna [17, s. 42–43].

2. W mikroregionie wałbrzysko-kamiennogórskim spotykane są wieńcowe ściany części mieszkalnej, z murowaną częścią sieni i pomieszczeń, inwentarskich, z odeskowa-





Ryc. 2. Kolorystyka chałupy wieńcowej z Nowej Rudy (XVIII w.), (skansen Pstrążna): a) widok, b) zespół ludowy, c) uszczelnienia belek białkowane gliną (fot. autorki)





Ryc. 3. Chałupy wieńcowe kryte gontem (skansen Pstrążna): a) karczma z XVIII w., b) chałupa wieńcowa z XVIII w., c) detal (fot. autorki)





Ryc. 4. Oszalowanie ścian wieńcowych deskami; domy we wsi górskiej Lasówka (fot. autorki)





Ryc. 5. Kolorystyka budynków o konstrukcji ryglowo-murowanej: a, c-e) Piastów, b) Ogorzelec (fot. autorki)







Ryc. 6. Domy murowane z cegły: a, c, d) Bożkowice k. Gryfowa, b) połączenie cegły i kamienia w budynkach gospodarczych (Jeleniów k. Kudowy), (fot. autorki)







Ryc. 7. Deskowanie ścian szczytowych (z listwami uszczelniającymi) w rejonie Kotliny Kłodzkiej: a) Trzebieszowice, b) Jeleniów, c) Międzygórze, d) Różanka (fot. autorki)



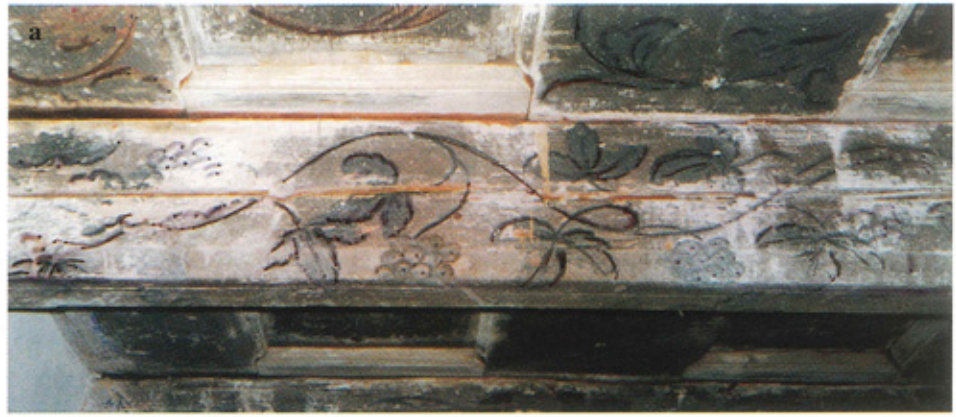




Ryc. 8. Ściany szczytowe opierzone łupkiem: a, c-e) Świeradów,  
b) Olszyna Lubańska (fot. autorki)







Ryc. 9. Kolorystyka wnętrza chałup w rejonie Kotliny Kłodzkiej (skansen Pstrężna): a) ornament florystyczny na belkowaniu stropu karczmy z Szalejowa Dolnego, b) wnętrze chałupy z Nowej Rudy, c) malowana skrzynia z 1817 r., (fot. autorki)





Ryc. 10. Kolorystyka wsi sudeckich – wiosna:  
 a) Braszowice, b, c) Wilkanów (domy odbudowane po powodzi 1997), (fot. autorki)







Ryc. 11. Kolorystyka wsi sudeckich – lato:  
a) Poreęba, b) Niedźwiedzice (fot. autorki)







Ryc. 12. Kolorystyka wsi sudeckich – jesień; wieś górską – Zieleniec,  
(fot. autorki)







Ryc. 13. Kolorystyka wsi sudeckich – zima: a) Chocieszów,  
b, c) Starkówek (fot. autorki)





wanymi pomieszczeniami składowymi (szopami i kurnikami) w budynkach parterowych, a także ściany murowane z cegły lub kamienia w budynkach parterowych i piętrowych, z pomieszczeniami składowymi oszalowanymi deskami, z dachami krytymi najczęściej blachą oraz ściany w konstrukcji ryglowej na piętrze, z murowaną ścianą parteru. Ściany piętra były niekiedy odeskowane i pozostawione w kolorze naturalnym drewna lub z listewkami uszczelniającymi w innym kolorze.

Szczyty w budynkach deskowano także z wydzieleniem górnego trójkąta, w którym deski układano skośnie, albo na nakładkę jednostronną, albo w *jodelkę*, tj. równoległe do połączenia dachowej (np. Rzędziny Kamiennogórskie).

3. W mikroregionie jeleniogórskim najczęściej wznoszono ryglowe ściany na piętrze, ze szczytem osłoniętym pionowo układanymi deskami lub łupkiem, który układano w geometryczne wzory i z murowanymi ścianami parteru w budynkach piętrowych. W tego typu obiektach występowały także pomieszczenia składowe, wzniesione w konstrukcji ryglowej, zwykle odeskowane. Fragmenty murowane i pola rygła najczęściej białkowano, niekiedy także z kolorystycznym obramieniem [1, s. 90], a w okolicach Jeleniej Góry (Jeżów Sudecki, Goduszyn) malowano na kolor różowy, czerwony lub brunatny<sup>15</sup>. Elementy drewniane konstrukcji ryglowych były najczęściej utrzymywane w ciemnych kolorach, np. w kolorze brązowym i czarnym (Więszowice)<sup>16</sup>, chociaż, jak pisze Mack Hellmich, w 1912 r. były także spotykane budynki, w których szkielet miał kolor niebieski i czerwono-brązowy [8, s. 67]. W niektórych rejonach stosowano także sgraffita o geometrycznych wzorach (Jeżów Sudecki – *Dom Gwarków* z 1601 r., budynek w okolicach Świeżawy).

Wznoszono także budynki piętrowe – ze ścianami ryglowymi i odeskowanymi (części składowej) na piętrze, z konstrukcją przysłupową (w części mieszkalnej) i muro-

waną w pomieszczeniach inwentarskimi na parterze, w których malowano rygiel na czarno lub brązowo, a jego wypełnienie oraz ściany parteru na białe. Ściany wieńcowe parteru w konstrukcji przysłupowej albo pozostawiano w kolorze drewna, albo malowano na białe, pozostawiając ciemne połączenia belek lub też malując na białe tylko spoiny.

W parterowych budynkach o konstrukcjach przysłupowych belki zrębu malowano też na kolor jasnobrązowy lub zielony (górskie miejscowości w okolicach Jeleniej Góry [1, s. 64–65], np. Piechowice, Przesieka. Szczeliny między belkami utykano słomą zmieszaną z gliną i białkowano w rejonie Worka Żytawskiego (Bogatynia, Działoszyn), w okolicach Jeleniej Góry (Janowice Wielkie, Sosnówka, Piechowice, Zachelmie).

W budynkach parterowych o konstrukcji przysłupowo-ryglowo-murowanej w okolicach Jeleniej Góry (Stanisławów), wypełnienie rygła w okresie powojennym malowano na różne kolory: niebieski, szary, żółty. Kolorystyka ta stosowana przez powojennych użytkowników tych obiektów jest w zasadzie przypadkowa, nie odnosząca się do tradycji tego regionu.

Do opierzenia ścian stosowano łupek, rozpowszechniony w zachodniej części regionu sudeckiego, na pograniczu z Łużycami, w Worku Żytawskim, w rejonie Gór Izerskich (np. Kamienica Mała, Piechowice, Przesieka), który układano na ścianach szczytowych, rzadziej kalenicowych oraz na dachach [18, s. 44–45]. W nowszych obiektach zamiast łupka układano płytki z eternitu lub pionowe deski na zakładkę podwójną, bez wyraźnych podziałów, w naturalnej barwie drewna.

4. W mikroregionie zgorzeleckim występują:

– piętrowe budynki ryglowo-przysłupowe, o łukowo wyprofilowanych wiązaniach, w których elementy drewniane barwiono na ciemny kolor lub pozostawiano w naturalnej barwie drewna, a pola rygła – białkowano.

– piętrowe domy ryglowo-murowane, o wyraźnych połączeniach elementów drewnianych na kołki, w których ściany piętra okładano często łupkiem lub rzadziej deskami,

– domy ceglane, których nie tynkowano, o ceglanym detalu.

#### 4. Kolor we wnętrzach budynków wiejskich

Rozplanowanie chałupy sudeckiej jest w zasadzie jednorodne. Zwykle jest to budynek dwutraktowy, szeroko-frontowy (wejście w ścianie kalenicowej), rozplanowany symetrycznie w stosunku do centralnej sieni, usytuowanej prostopadle do kalenicy. Po jej jednej stronie mieszczą się pomieszczenia mieszkalne – izba i alkierz, po drugiej natomiast pomieszczenia inwentarskie – obora, stajnia lub chlew i komora. Sień służąca za pomieszczenie gospodarcze (służące do składowania i opalania części mieszkalnej) nie była dekorowana w sposób szczególny. Ornament barwny pojawiał się najczęściej we wnętrzu izby, ogniskującej życie rodziny. W jej obrębie malowano:

– drzwi, belki stropowe i wprowadzano ornament na zakończeniach belek i krokwi,

– elementy drewniane konstrukcji ryglowej na kolor brązowy, ciemnozielony lub czarny,

– szczeliny między belkami ścian wieńcowych, najczęściej bielono lub całą ścianę pokrywano glinianą polepą i białkowano,

– malowano kwiaty i ornamenty roślinne na meblach (na skrzyniach, szafach, zydlach), jak też w tzw. świętym kącie, w którym wieszano święte obrazy.

Barwa, wprowadzana oszczędnie w budownictwie wiejskim od XVIII w., była najczęściej stosowana w chałupach bogatych kmieci. Obecnie nie jest ona związana z tradycją miejsca; jest stosowana przypadkowo przez ludność przesiedloną z innych regionów architektonicznych.



## 5. Architektura wsi sudeckiej w czasie pór roku

Na piękno architektury wiejskiej obszaru Sudetów składa się wiele czynników: różnorodność rozwiązań konstrukcyjnych i połączeń materiałów, ukształtowanie bryły i detalu, ale także kolorystyka budynków. Dzięki stosowaniu naturalnych miejscowych materiałów budowlanych zabudowa jest doskonale wpasowana w krajobraz Sudetów we wszystkich porach roku: zimą, kiedy biel ścian i barwa drewnianych elementów stapiają się z otoczeniem, wiosną, gdy kwitnące pola i świeża zieleń ożywiają i podkreślają czerwień ceglanych dachów, latem, kiedy ciemna zieleń wydobywa biel ścian i barwy deskowanych szczytów, wreszcie jesienią, gdy ciepłe odcienie brązów drewnianych ścian dopełniają barwy złotej sudeckiej jesieni.

Obraz ten uzupełniają niezwykle barwne i malownicze małe kapliczki przydrożne z drewna, metalu, mu-

rowane z kamienia, cegły lub o konstrukcji mieszanej. Można wśród nich wyróżnić figury maryjne, krzyże, figury świętych, najczęściej z postacią św. Jana Nepomucena, pojawiające się licznie na obszarze Kotliny Kłodzkiej, przy mostach i rzekach, na placach i na rozdrożach.

Jak zauważył Goethe *Tylko niewielu ludzi okaże się niewrażliwych na uroki barw, które rozciągają się w całej widzialnej przyrodzie. Zjawiska te są mile dla oka także bez względu na kształt i same przez się wywołują przyjemne wrażenie...*<sup>17</sup>.

<sup>17</sup> Cytat ten pochodzi z *Goethes Farblehre*, Ravensburg 1971, s. 19, za [14, t. 2, s. 468].

### Literatura

- [1] Bernard W., *Das Waldhufendorf in Schlesien*, Breslau 1931.
- [2] Biesiekierski T., Bocheński S., Trocka E., Wiatrzyk S., *Architektura regionalna wsi Dolnośląskiego Pasma Sudetów*, „Architektura”, nr 3, 1985.
- [3] Chętnik A., *Chata kurpiowska*, Warszawa 1915.
- [4] Bruce-Mitford M., *Ilustrowana księga znaków i symboli*, Warszawa 1997.
- [5] Franke H., *Ostgermanische Holzbaukultur und ihre Bedeutung für das deutsche Siedlungswerk*, Breslau 1936.
- [6] Fryś-Pietraszkowa E., Kunczyńska-Iracka A., Pokropek M., *Sztuka ludowa w Polsce*, Warszawa 1988.
- [7] Gładyszowa M., *Górnośląskie budownictwo ludowe*, Wrocław, Ossolineum, 1978.
- [8] Hellmich M., *Die Besiedlung Schlesien, in vor- und frühgeschichtlicher Zeit*, Breslau 1923.
- [9] Knyba J., *Budownictwo ludowe na Kaszubach*, Gdańsk 1987.
- [10] Malarz R., *Krakowskie*, Warszawa 1996.
- [11] Martynowski Z., Mazurski K.R., *Sudety – Ziemia Kłodzka i Góry Opawskie*, Warszawa 1988.
- [12] Pokropek M. i W., *Tradycyjne budownictwo drewniane w Polsce*, t. I, Warszawa 1995.
- [13] *Prace i materiały z badań etnograficznych (tarnobrzeskie)*, Rzeszów 1968.
- [14] Rzepińska M., *Historia koloru w dziejach malarstwa europejskiego*, t. 1 i 2, Warszawa 1989.
- [15] Schimanski E., *Das Bauernhaus Masurens*, Königsberg Pr. 1936.
- [16] Tłoczek I., *Chalupy polskie*, Warszawa 1958.
- [17] Trocka-Leszczyńska E., Suchodolski J., *Gont – uwagi technologiczne*, „Mój Dom” 3/1989.
- [18] Trocka-Leszczyńska E., *Lupek. Pokrycia dachów i ścian*, „Mój Dom” 3/1990.
- [19] Trocka-Leszczyńska E., *Wiejska zabudowa mieszkaniowa w regionie sudeckim*, Wrocław 1995.
- [20] Walczak W., *Ziemia kłodzka*, Warszawa 1961.
- [21] Wytyczak R., *Chaty zrębowe w Jagniątkowie*, „Rocznik Jeleniogórski” t. 11, 1973.
- [22] Zimmerman F.A., *Beiträge zur Beschreibung von Schlesien*, Brieg 1783–1796, t. 4.

### Colour in countryside architecture in the region of the Sudeten Mountains

Due to varied natural conditions (the climate, shaping of the terrain, kinds of soil, local building material) as well as economic and cultural factors, etc. in Polish countryside building there has come about a great differentiation of architectural forms and the distinguishing of regions with separate building features called *architectonic regions*.

Within the regional division, in the belt of the southern uplands, there may be distinguished the Lower Silesian building, with the Sudeten sub-region. The materials most often used in the building of this region were wood, stone and clay, while in later periods – brick and roofing-tile.

The linking of materials resulting from the distinguishing of their functions, created interesting colour compositions containing coded information on the arrangement of the building's interior. Planking of the farming accommodations remained in the natural colouring of wood, girder elements were usually dark in colour while the filling material varied in hues, depending on the localization.

The hues of natural wooden walls were differentiated depending upon their situating in relation to the four quarters of the globe and the climatic conditions.

The decoration of the buildings is diverse within four micro-regions (Kłodzko, Wałbrzych and Kamienna Góra, Jelenia Góra and Zgorzelec).



# ARCHITECTUS

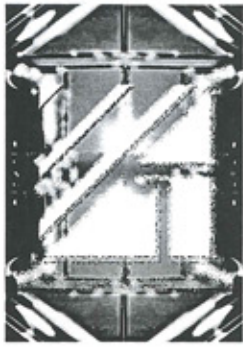
NR 1(7)2000



**CAPAROL®**

ul. Powińska 106  
02-903 Warszawa





# Architectus

## Współczesność

Romuald Pustelnik

### *Kolorystyka posadzki Rynku w Wałbrzychu*

Kolorystyka stanowi część obszernego koncepcyjnego projektu na konkurs przebudowy Rynku w Wałbrzychu, który został wybrany do realizacji i wykonany na przełomie lat 1996–1997<sup>1</sup>. Projekt ten obejmował praktycznie wszystkie skale: od 1 : 10 000, 1 : 5000, 1 : 2000, 1 : 1000 (dojazdy i dojścia do Rynku, parkingi, zmiany funkcji terenów obrzeży itp.), poprzez projekt koncepcyjny i budowlany w skalach 1 : 250 i 1 : 100 oraz detale od skali 1 : 20 do 1 : 1.

Konieczność przebudowy Rynku wynikała z bardzo złego stanu technicznego posadzki, zwłaszcza schodów, podestów i niestarannie wykonanego nasypu w centralnej części placu oraz ze złego stanu podziemnej infrastruktury technicznej, która wymagała modernizacji i zmian.

W projekcie przebudowy powrócono do założenia z 1857 r., kiedy to rozebrano barokowy ratusz, zbudowany w 1731 r., i założono ośmiokątną niewielką fontannę. Rok później oddano do użytku nowy, neogotycki ratusz, zlokalizowany na przyległym do Rynku Placu Magistrackim. W budynku tym do dzisiaj znajduje się siedziba władz miejskich Wałbrzyska.

W dziejach wałbrzyskiego Rynku na wspomnienie zasługuje okres od 1903 r., kiedy to na środku odsłonięto pomnik cesarza Fryderyka III. Stanowił on wówczas *ozdobę placu i chlubę miasta* [3, s. 77]. Pomnik ten został usunięty podczas rewolucji i narodzin republiki weimarskiej w 1920 r.

W następnych latach powstał wybrukowany szarą kostką granitową pusty plac z przystankami tramwajowymi

oraz parkingami w centralnej części Rynku. Stan ten trwał aż do lat sześćdziesiątych, kiedy to zbudowano płaski nasyp na opadającym w kierunku wschodnim placu, zasłaniając wysokimi murami oporowymi widok na przeciwległe zabytkowe pierzeje Rynku. Do dzisiaj zachowały się piękne barokowe kamienice na wałbrzyskim Rynku:

– nr 3 z 1727 r. wybudowana przez Johanna Erdmanna Thomasa, kupca sukiennika (najstarsza zachowana w mieście), [1, ryc. 35],

– *Pod Trzema Różami* z 1777 r. [2, s. 15],

– *Pod Kotwicą* z 1799 r. [2].

Pozostałe kamienice przy wałbrzyskim Rynku są datowane w większości na wiek dziewiętnasty oraz dwudziesty.

Obecny projekt przebudowy Rynku, oprócz przebudowy technicznej infrastruktury podziemnej, zgodnie z koncepcją autorską objął realizację nowej posadzki oraz fontanny wraz z zielenią i małą architekturą, a także projekt wszystkich elewacji parteru, z wyjątkiem dwóch odrestaurowanych niedawno kamienic w zachodniej pierzei. Elewacje te (głównie drewniane witryny) zostały zniszczone po II wojnie światowej i początkowo zastąpione ciężkimi stalowymi ramami. Kolejno w latach siedemdziesiątych zastąpiono je aluminiowymi konstrukcjami. W następnym dziesięcioleciu zaczęto stosować witryny plastikowe w różnorodnych kolorach, np. czerwonym. W chwili przystępowania do omawianego projektu większość budynków w Rynku posiadała nową kolorystykę elewacji powyżej parteru, a część była w trakcie wykonywania remontu i nowej kolorystyki. Zadanie projektowe musiało zatem uwzględnić istniejący stan rzeczy.

<sup>1</sup> Autor projektu we wszystkich fazach – dr inż. arch. Romuald Pustelnik.



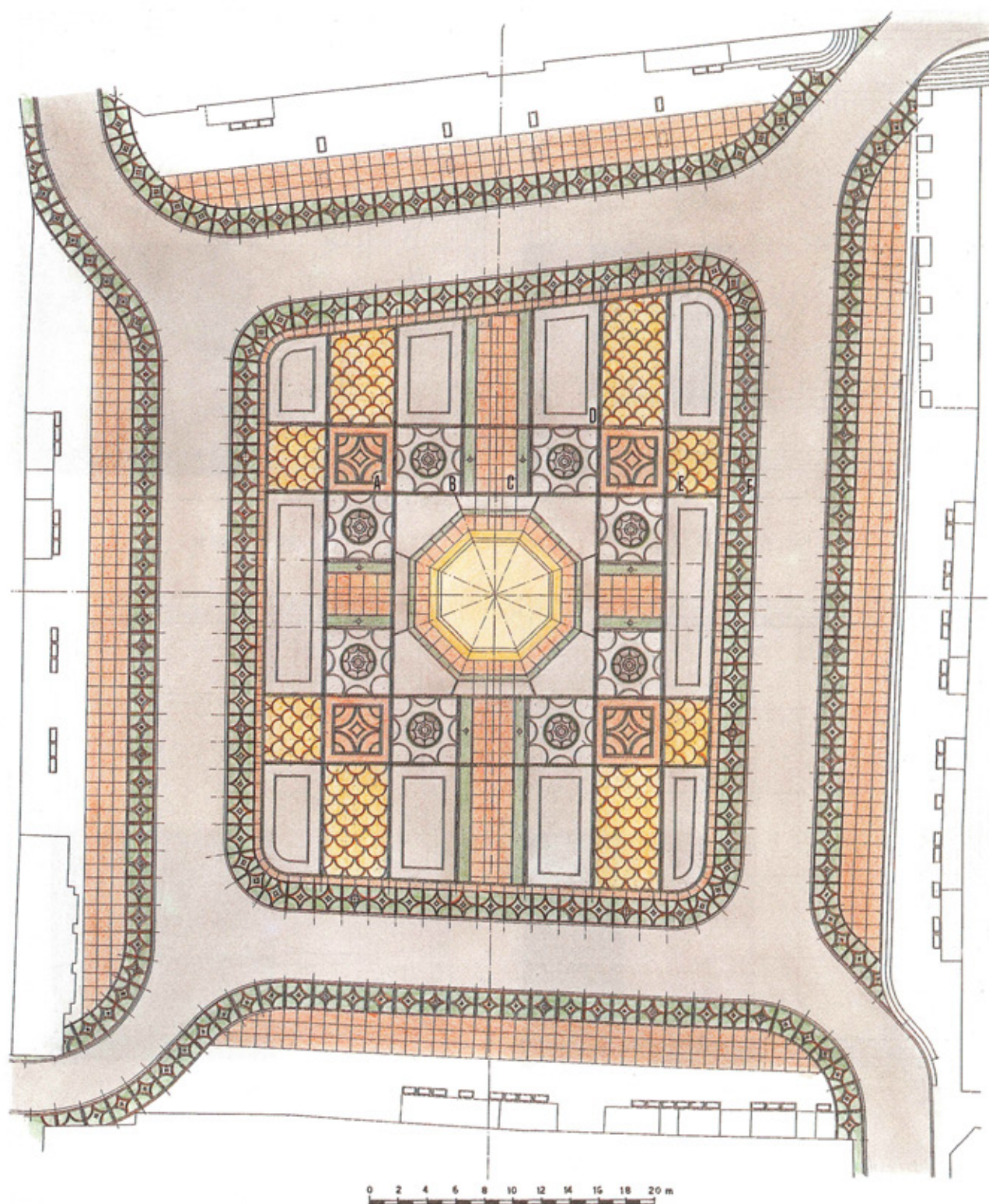


Ryc. 1. Posadzka Rynku w Wałbrzychu



Ryc. 2. Fontanna na Rynku





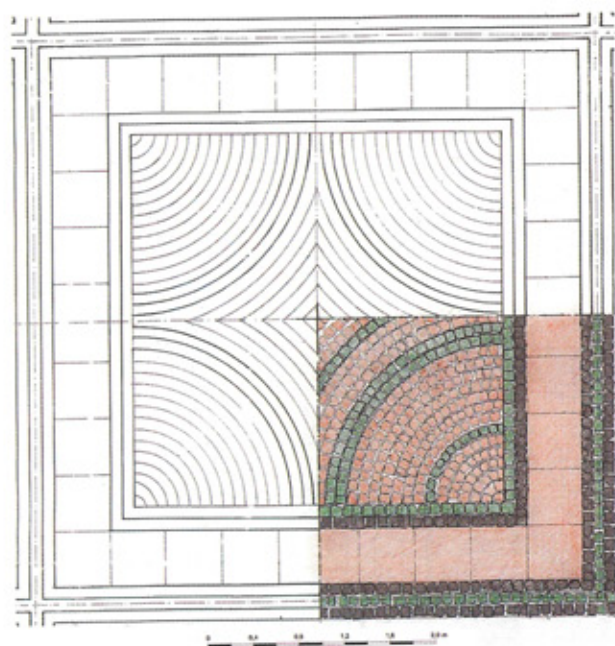
Ryc. 3. Kolorystyka posadzki

Projekt eksponuje oś Rynku w kierunku północ – południe, która łączy od południa ul. Kościelną oraz strategiczny parking obsługujący Rynek z pl. Magistrackim od północy. Połączenie Rynku z pl. Magistrackim przechodzi przez staromiejski pasaż ze specyficznymi usługami charakterystycznymi dla centrum miasta. Centralnym punktem Rynku jest duża ośmioboczna fontanna, otoczona ośmioma kłonymi, która spina oś północno-południową oraz wscho-

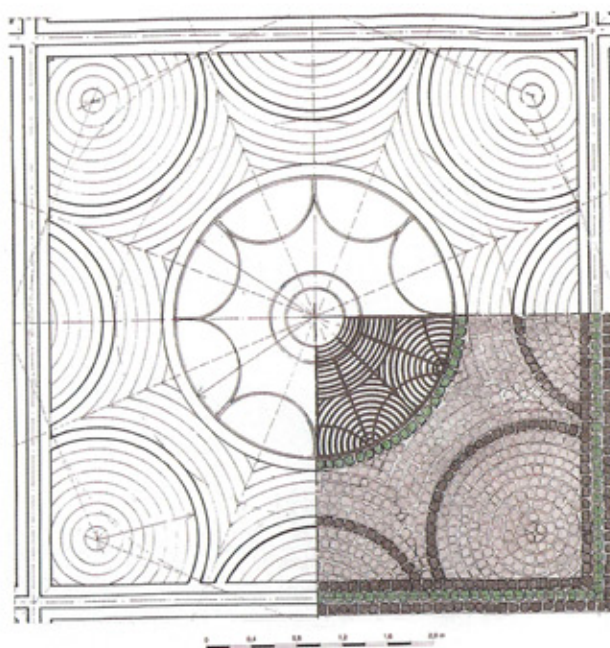
dnio-zachodnią z dużym projektowanym parkingiem wielopoziomowym od strony ul. Rycerskiej.

Rynek jest podzielony na dwie części. Jedną to pas szerokości 10 m wzdłuż czterech pierzei, który pełni funkcję handlowo-gastronomiczną oraz kulturalno-administracyjną, stanowiąc naturalne przedłużenie budynków. Druga – to część centralna wokół fontanny. Część centralna ma charakter przestrzeni wielofunkcyjnej, przystoso-

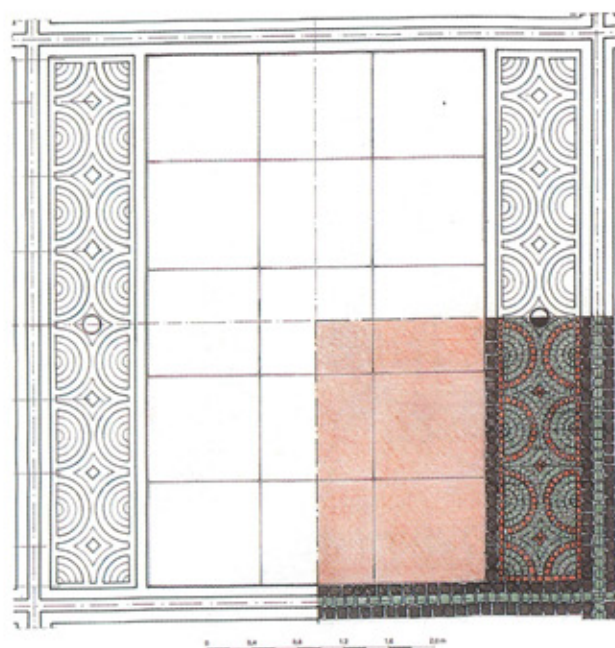




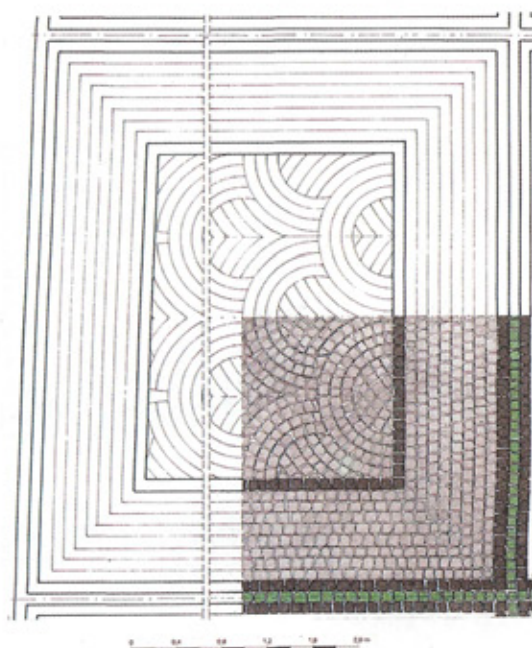
Ryc. 4. Detal A



Ryc. 5. Detal B



Ryc. 6. Detal C



Ryc. 7. Detal D

wywanej do konkretnych potrzeb kulturalno-rozrywkowych i innych.

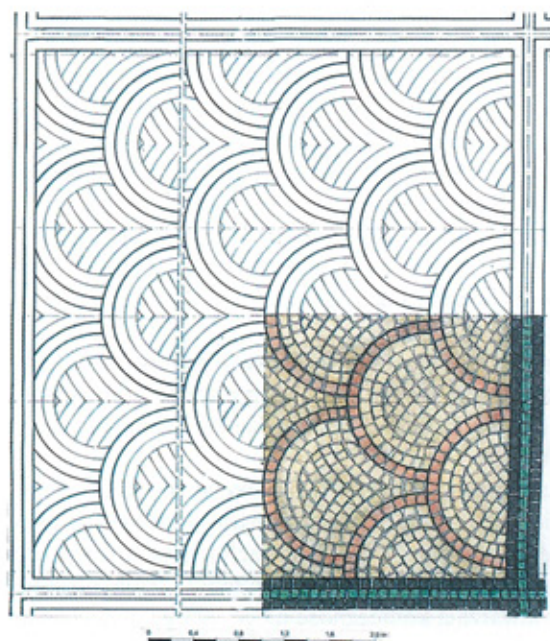
Podział funkcjonalny Rynku dotyczy przestrzeni komunikacji pieszej, kołowej (dostawy w ograniczonym zakresie oraz dojazd dla straży pożarnej i karettek pogotowia ratunkowego), pasa ciągów oświetlenia oraz przestrzeni dla szeroko pojętej funkcji usługowej.

Główne ciągi piesze szerokości 3 m zostały zaprojektowane z płomieniowanych płyt granitowych  $100 \times 100$  cm w kolorze koralowo-brązowym. Granit ten o nazwie *Ericsson Brown* pochodzi z Finlandii. Ciągi piesze, wykonane

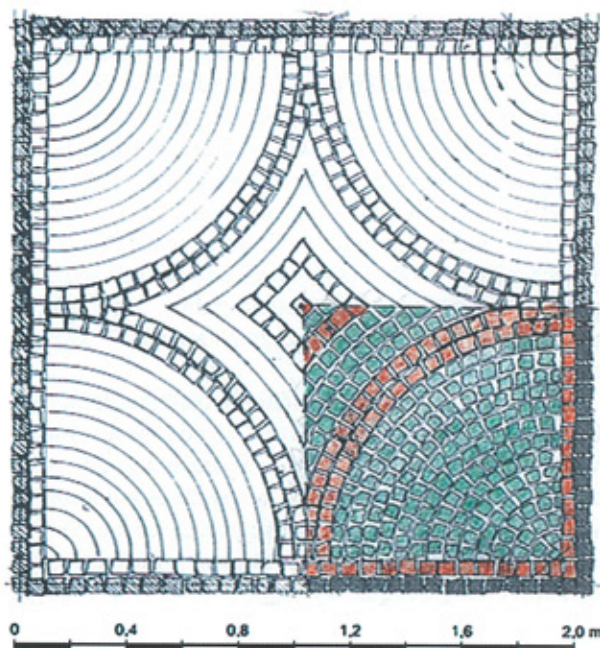
z tego granitu, obiegają wokół Rynek w odległości 5 m od elewacji pierzei. Ciągi te ponadto przecinają Rynek wzdłuż dwóch osi: północ-południe oraz częściowo wschód-zachód, obejmując w formie ronda jasnożółwą fontannę, wykonaną z piaskowca w kamieniołomach koło Ojcowa w Krakowskim.

Ciąg komunikacji kołowej, który jest oddalony 10 m od elewacji budynków, jest wykonany z dużej brukowej kostki granitowej z kamieniołomów strzegomskich w kolorze szarym. Ciąg ten okala centralną część Rynku, promieniście rozchodząc się w czterech jego narożach.





Ryc. 8. Detal E



Ryc. 9. Detal F

Pasy ciągów oświetleniowych ze stylowymi latarniami, które są wzorowane na dziewiętnastowiecznych wałbrzyjskich modelach, zaprojektowano w formie modularnej kolorowej mozaiki, komponowanej na rombach w kilku kolorach kostki granitowej: czarnej, brązowej, zielonej i szarej. Pasy oświetleniowe szerokości 2 m są usytuowane po obu stronach czworokątnego ciągu komunikacji kołowej.

Pozostałe przestrzenie szeroko pojętej funkcji usługowej mają różną kolorystykę, która jest związana z estetycznymi wymogami przyjętych rozwiązań w najbardziej eksponowanym miejscu Wałbrzycha, jakim jest Rynek.

Przyjęte rozwiązania oparto na założeniu, że wielobarwna istniejąca kolorystyka elewacji kamienic w Rynku wymaga zastosowania spokojniejszej tonacji kolorów naturalnych materiałów posadzki placu oraz elementów jej urządzenia. W projekcie zastosowano granit w sześciu kolorach, piaskowiec, żeliwo oraz drewno.

Rozwiązanie to stanowiło także wyraz aspiracji władz miasta oraz wymogów Wojewódzkiego Konserwatora Zabytków. Aspiracje te stanowią istotny czynnik w kreowaniu dynamicznego rozwoju miasta, zwłaszcza pozyskiwaniu zagranicznych inwestorów z Japonii, Niemiec, Francji oraz innych krajów.

Zgodnie z założeniami władz miasta nowy wizerunek Rynku oparto na bogatym wystroju wielobarwnej posadzki, wzorowanej na kompozycji dużego dywanu, podzielonego osiami funkcjonalnymi. Poszczególne pola podziału oparto na częściowo symetrycznej kompozycji ornamentów, wynikającej z tradycji sztuki brukarskiej, dodatkowo wyeksponowanej przez zróżnicowaną kolorystykę naturalnego granitu.

W projekcie realizacyjnym autor przedstawił szczegółowe układy bruku, podając kolorystykę każdej kostki w rozetach, wachlarzach i innych formach wzorów brukarskich. W kompozycjach kolorystycznych zastosowano

sześć różnych kolorów granitów, stosując zasadę kontrastu, w celu wyeksponowania linii podziału poszczególnych płaszczyzn. Dodatkowym elementem skorelowanym z kolorystyczną kompozycją układu płyt i bruków granitowych były kraty żeliwne wokół ośmiu klonów kulistych oraz różnego rodzaju indywidualnie zaprojektowane włązy i inne przykrycia instalacyjne.

Projekt posadzki Rynku dotyczy dodatkowych elementów, zwanych *umeblowaniem*. Są to żeliwne latarnie, słupki odgradzające, kioski kwiatowe, ławki, kosze na śmieci, kwiatony wolno stojące oraz kwiatony stanowiące bariery przy podjazdach dla niepełnosprawnych, kraty żeliwne pod drzewami, włązy itp.

Wymienione elementy stanowią ważną część wyposażenia Rynku i wraz z posadzką tworzą całość kompozycyjno-kolorystyczną. Forma tego *umeblowania* nawiązuje do historycznych, secesyjnych, lokalnych kształtów, które są z kolei skorelowane z elewacjami parteru, zwłaszcza z formą i kształtem projektowanych witryn sklepów, restauracji oraz innych obiektów użyteczności publicznej.

Kolorystyka omawianego *umeblowania* opiera się na dwóch barwach: żeliwa w odcieniu szaroczarnym oraz lakierowanego impregnowanego drewna dębowego lub jesionowego (listwy ławek). Nawiązuje ona do posadzki Rynku wraz z projektowaną zielenią, która stanowi kolejny, bardzo ważny element kolorystyczny. Dotyczy to zwłaszcza kiosków kwiatowych, gazonów oraz drzew – klonów kulistych wokół fontanny.

Projektowana zieleń stanowi nieodzowny element kolorystyki posadzki Rynku. Projekt przewiduje trzy kordony zieleni różnej wysokości.

Pierwszy z nich, najwyższy, obejmuje osiem kulistych klonów, rosnących wokół fontanny. Wokół klonów umieszczono tzw. poszycie, niską zieleń w gazonach.



Drugi kordon to pętla zieleni w pasie niskich latarni. Zieleń ta jest umieszczona między poszczególnymi latarniami w 8-metrowej odległości od siebie. W przeszerzeniach tych, od strony zachodniej, usytuowano trzy *przezroczyste* kioski kwiatowe, w których lekka konstrukcja jest osłaniana przez kolorowe kwiaty cięte i doniczkowe przez cały rok. Podobne dwa kioski są zlokalizowane w pierzei południowej. W pozostałych przeszerzeniach między niskimi latarniami będą usytuowane duże przenośne gazony z zielenią: latem palmy, zimą rośliny zimozielone (np. w okresie Bożego Narodzenia – świerki i jodły).

Trzeci, najniższy kordon zieleni zaprojektowano wzdłuż czterech pierzei, w odległości około 2 m od elewacji. Zieleń ta w przenośnych gazonach stanowi rodzaj balustrady ograniczającej niewysokie podjazdy – rampy dla niepełnosprawnych z jednej strony drzwi wejściowych do budynków i schodów z drugiej. Zgodnie z zaleceniami władz miasta projekt przewiduje częstą wymianę gazonów, ze względu na okres kwitnienia oraz porę roku.

Atrakcyjność kolorystyki w porze dziennej jest przede wszystkim uzależniona od nasłonecznienia. Najlepsze efekty barwne będą występować wówczas, gdy posadzka Rynku będzie mokra i wystąpi duże nasłonecznienie, zwłaszcza w miesiącach letnich.

Kolorystyka Rynku w porze nocnej będzie się charakteryzować ostrymi światłocieniami, rzucanymi przez gęsto rozmieszczone, niskie latarnie, wspomagane ośmioma wysokimi lampami. Ciekawy efekt będą stwarzać kolorowe reflektory w elektronicznie sterowanej dużej fontannie w środku Rynku.

Atrakcyjność kolorystyki Rynku w różnych porach roku jest związana z zagospodarowaniem zielenią, zwłaszcza w okresie zimowym. W okresach opadów deszczu posadzka Rynku jest ożywiana przez kolorystyczne kompozycje granitowe.

Omawiany projekt przebudowy Rynku stanowi element uchwalonego miejscowego planu zagospodarowania przestrzennego, w którym zapisy uchwały obejmują konieczność wykonania nowych witryn oraz określają rygory dotyczące umeblowania Rynku, np. eliminacja plastikowych mebli z kawiarnianych ogródków i zastąpienie ich meblami rattanowymi. Rygory prawne, wynikające z uchwały MPZP,

dotyczą także ograniczeń związanych z ekspozycją reklam, szyldów, aranżacji witryn itp.

Projekt elewacji parterów został opracowany na podstawie studiów historycznych nad materiałami ikonograficznymi. Projekty poszczególnych witryn nawiązują do zabytkowego charakteru elewacji poszczególnych budynków, z uwzględnieniem wymogów współczesności.

Kolorystyka elewacji parteru poszczególnych budynków nawiązuje do barw wyższych kondygnacji, wykonanych w ostatnich latach, przed opracowaniem projektu przebudowy Rynku.

W projektach przebudowy elewacji parteru autor zakłada zastosowanie drewnianych witryn w naturalnym kolorze drewna z wykończeniami z mosiądzu i z brązu.

Odtworzenie kolorystyki zabytkowych rynków i placów miejskich jest zadaniem złożonym i odpowiedzialnym. Z jednej strony należy dążyć do zachowania historycznej tożsamości miasta, z drugiej zaś wymogi i aspiracje inwestorów stwarzają konieczność nieco innego podejścia do tej tematyki.

Podstawową trudność stanowi częsty brak szczegółowych materiałów faktograficznych, w tym zwłaszcza ikonograficznych, potrzebnych do wyboru optymalnego rozwiązania projektowego w dziedzinie rekonstrukcji, rewaloryzacji lub rewitalizacji, zarówno w skali urbanistycznej, jak i w skali architektonicznego detalu.

Niejednokrotnie, podobnie jak w przedstawionym przykładzie, jest konieczne zastosowanie tzw. transplantacji, która polega na zaprojektowaniu nowych elementów, wzorowanych na charakterze konkretnego miejsca stylu lokalnego, (regionalnego). W odniesieniu do nowego projektu wałbrzyskiego Rynku, posadzka oraz jej kolorystyka nie są wzorowane na rozwiązaniach historycznych tego miejsca. Autor opracował nowy projekt, który jest oparty na zabytkowych wzorach sztuki brukarskiej, w powiązaniu z atrakcyjną kolorystyką naturalnego granitu, zieleni i małą architekturą, aby dodatkowo podnieść walory historyczne tego Rynku.

Na podstawie omawianego projektu w sierpniu 1999 r. została oddana do użytku posadzka Rynku w Wałbrzychu wraz z fontanną. Kompleksowa realizacja całego projektu będzie wymagała dłuższego czasu, potrzebnego na przebudowę niemal wszystkich elewacji parteru kamienic, które należą do wielu właścicieli.

### Bibliografia

- [1] *Dawny Wałbrzych w ikonach*. Ze zbiorów Muzeum Okręgowego w Wałbrzychu, Wyd. Urzędu Miejskiego i Muzeum Okręgowego w Wałbrzychu, Wałbrzych 1991.
- [2] *Wałbrzych w dawnej pocztówce*. Ze zbiorów Muzeum Okręgowego w Wałbrzychu, *Mirwał*, 1998.
- [3] *Wałbrzych. Zarys monografii miasta na tle regionu*, pod red. S. Michałkiewicza, Wyd. DTSK – Silesia, Wrocław 1993.

Ryciny 1 i 2 – fot. *Mirwał* art., ryc. 3–9 – wykonanie autora.

### *The colouring of the town square paving in Wałbrzych*

The problem of colouring of historic town squares and places is a complex and exacting assignment. On the one hand the historic identity of the town ought to be retained and on the other the requirements and aspirations of the investors create the necessity of a slightly different approach to the subject.

The basic difficulty is formed by the frequent lack of detailed photographic material, particularly iconographic, needed for the choice of an optimal reconstruction design solution, revalorization and revitalization, both in the urbanistic scale as well as the scale of architectonic detail.



Often, as in the given example, it is necessary to employ the so-called transplantation which is founded on designing new elements, imitating the character of a particular place or the local or regional style. In the case of the new project of the Wałbrzych town square, the paving and its colouring is not an element modelled on historic solutions. The author worked out a new project in which there are applied historic models of the art of paving linked

with the attractive colouring of natural granite, verdure and small architecture so as to enhance the historical values of this place.

In August of 1999 – the town square paving in Wałbrzych, based on the project mentioned above, was rendered accessible, together with the fountain. The complex realization of the whole project will require more time needed for the rebuilding of almost all the ground floor elevations of houses belonging to many owners.



# ARCHITECTUS

NR 1(7)2000



ul. Obornicka 269/271, 60-650 Poznań



## Wskazówki dla autorów

Redakcja pisma Wydziału Architektury Politechniki Wrocławskiej *Architectus*, chcąc usprawnić prace redakcyjne i edytorskie, prosi wszystkich autorów o przestrzeganie zaproponowanych zasad w przygotowywaniu

tekstów i materiałów ilustracyjnych. Zasady te należą do powszechnie obowiązujących; pewne wymogi dodatkowe wynikają zaś z przyjętej wcześniej koncepcji redakcyjnej opracowywanego periodyku.

### Opracowanie tekstów

Teksty mogą być umieszczane w następujących działach:

Dziedzictwo i Współczesność – prace dotyczące teorii architektury, urbanistyki, kształtowania zieleni, estetyki itd.,

a) prace syntetyczne – 10–15 stron tekstu omawiającego zagadnienia ogólne; maksymalnie 10 ilustracji, w tym co najwyżej 3 barwne,

b) prace analityczne – 5–6 stron tekstu dotyczącego problemów szczegółowych; maksymalnie 7 ilustracji, w tym 1 barwna.

Zamierzenia – artykuły omawiające autorskie projekty i realizacje, 2–3 strony tekstu; maksymalnie 5 ilustracji, w tym 2 barwne.

Varia – omówienie działalności jednostek organizacyjnych Wydziału, informacje, wspomnienia; maksymalnie 3 strony tekstu, ewentualnie 1–2 ilustracje.

Polemiki – recenzje poprzednio opublikowanych artykułów, dyskusje dotyczące programów nauczania i problemów studenckich itp., maksymalnie 2 strony tekstu.

Tekst artykułu może być przygotowany na maszynie do pisania (30 wierszy na stronie i po 60 znaków w wierszu). Preferowane jest przygotowanie za pomocą komputera.

Tekst artykułu powinien być zapisany w edytorze Word for Windows 7.0 (może być także 2.0 lub 6.0). Cały tekst powinien być podzielony na pliki na dyskietkach FDD 1,44 MB.

Przypisy, bibliografia, podpisy pod ilustracje, tabele, streszczenia powinny być zapisane w oddzielnych plikach.

Do wydruku powinien być załączony wykaz plików.

Czcionki nietypowe mogą być zakodowane (należy podać wykaz stosowanych kodów).

Nie należy stosować żadnych wyróżnień w tekście. Na marginesie jednego z wydruków mogą być umieszczone sugestie dotyczące wyróżnień. Strony wydruku powinny być ponumerowane. Nie należy wyrównywać prawego marginesu i dzielić wyrazów na końcu wiersza.

Do Redakcji należy dostarczyć dyskietki z plikami tekstowymi oraz dwa egzemplarze tekstu wydrukowanego na drukarce.

Poprawki na wydruku należy zaznaczyć długopisem i powtórzyć je na marginesie.

Zaleca się – w razie potrzeby – stosowanie przypisów rzeczowych (komentujących i uzupełniających fragmenty tekstu) i terminologicznych; przypisy bibliograficzne powinny być jedynie komentarzem pozycji literatury zamieszczonych w bibliografii.

Bibliografia powinna zawierać nazwisko i imię (inicjały) autora, tytuł książki, oznaczenie kolejności wydania, numer tomu (części), miejsce wydania, rok wydania; można także podać nazwę wydawcy (po miejscu wydania).

Prace zbiorowe powinny się zaczynać tytułem książki.

Artykuły ze zbiorów prac powinny zawierać nazwisko autora, tytuł artykułu, formułę [in:] lub [w:], tytuł pracy zbiorowej; pozostałe dane jak poprzednio.

### Opracowanie ilustracji

Oryginały kreskowe formatu maksymalnie A3 należy przygotować na kalce technicznej, dopuszczalne są również czytelne i wysokiej jakości kserokopie oraz wydruki komputerowe. Na każdej rycinie należy napisać ołówkiem numer ryciny, nazwisko autora oraz początek tytułu.

Ilustracje barwne mogą być dostarczone w formie kolorowych odbitek, wyjątkowo przeźroczycy. Fotografie czarno-białe muszą być kontrastowe i wykonane na błyszczącym papierze. Na odwrocie fotografii należy napisać numer ryciny, nazwisko autora, początek tytułu.

Jeśli autor artykułu zamieszcza reprodukcję ilustracji z cudzego dzieła, to powinien uzyskać zgodę twórcy ilustracji; zgoda ta nie jest potrzebna wówczas, gdy twórca ten zmarł co najmniej 50 lat temu.

Mając na uwadze spójność kolejnych tomów Redakcja zastrzega sobie prawo ustalania kolejności druku artykułów. Artykuły nie przyjęte do publikacji Redakcja zwraca, zachowując kopię. Autorzy artykułów otrzymują jeden egzemplarz pisma, w którym zamieszczono artykuł oraz nadbitki pracy.



Cena zł 12,-



Zamówienia na prenumeratę  
można składać w następujących instytucjach:  
Księgarnia Naukowa OR PAN-BIS, ul. Twarda 51/55, 00-818 Warszawa  
„Ruch” S.A. w Warszawie, Oddział Krajowej Dystrybucji Prasy,  
ul. Towarowa 28, 00-958 Warszawa  
oraz we wszystkich placówkach „Ruchu” na terenie całego kraju

Wydawnictwa Politechniki Wrocławskiej  
są do nabycia w następujących księgarniach:  
„Politechnika”

Wybrzeże Wyspiańskiego 27, 50-370 Wrocław  
budynek A-1 PWr., tel. (0-71) 320-25-34,  
„Tech”

plac Grunwaldzki 13, 50-377 Wrocław  
budynek D-1 PWr., tel. (0-71) 320-32-52

Prowadzimy sprzedaż wysyłkową