



Agnieszka Partridge

POTĘGA ORNAMENTU

Europejska ceramika artystyczna w budownictwie
z lat 1840–1939 i jej przykłady w obiektach
architektury Krakowa

universitas

POTĘGA ORNAMENTU

Agnieszka Partridge

POTĘGA ORNAMENTU

Europejska ceramika artystyczna w budownictwie
z lat 1840–1939 i jej przykłady w obiektach
architektury Krakowa

Kraków

Publikacja powstała dzięki wsparciu finansowemu
Fundacji Lanckorońskich



FUNDACJA
LANCKOROŃSKICH

© Copyright by Agnieszka Partridge and Towarzystwo Autorów
i Wydawców Prac Naukowych UNIVERSITAS, Kraków 2017

ISBN 97883-242-3152-2
e-ISBN 97883-242-3271-0
TAiWPN UNIVERSITAS

Recenzentka
prof. dr hab. Zdzisława Tofłoczko

Opracowanie redakcyjne i skład
Pracownia Mole

Projekt okładki i stron tytułowych
Sepielak

Na okładce fotografia Autorki
Posadzka westybulu pałacu Żeleńskich w Grodkowicach pod Krakowem

www.universitas.com.pl

*Pragnę złożyć szczególne podziękowania
Pani Prof. dr hab. Zdzisławie Tołłoczko,
Promotorce pracy doktorskiej, na kanwie której
powstała niniejsza książka, za wsparcie mery-
toryczne, osobiste zaangażowanie, niezwykle
życzliwość i prawdziwie matczyną opiekę.*

*Podziękowania kieruję również do najbliż-
szych, zwłaszcza mojej Mamy, za otuchę oraz
cierpliwość.*

Na powstanie i ostateczny kształt niniejszej książki miało wpływ wiele osób i instytucji, którym dziękuję za wyświadczoną pomoc. Są to: dr hab. Monika Bogdanowska, dr Barbara Zbroja, prof. Jacek Rajchel, prof. Wojciech Bałus (Uniwersytet Jagielloński), Mariusz Bembenek, Ignacy Czwartos, Jacek Chrząszczewski, Heinz Derfler (Wiedeń), Olga Dyba (Narodowy Instytut Dziedzictwa), Andrzej Frankel (Londyn), Krystyna Gawlik, Łukasz Gągulski, Tadeusz Godzicki, Ulrich Hamburg (Niemcy), Pavel Haniš (Hradec Kralove), Emma Kate Lanyon (Shrewsbury Museum), Marian Jesień, Beata Kaden, Andrzej Karbowski, Anna Kašparová (Zachodnioczeskie Muzeum, Liberec), Łukasz Kilar-ski, Marian Kilar-ski, Bożena Kostuch (Muzeum Narodowe, Kraków), Wanda Lohman, inż. Piotr Matoga, Maria Miziura, inż. Paweł Molik, Agnes Muller (Villeroy&Boch Museum, Mettlach), Krystyna Godzicka-Penkala i Zygmunt Penkala, Piotr Piniński (Fundacja Lanckorońskich), Anna Piwowarczyk-Pająk, John Powell (Ironbridge Gorge Library), Barbara i Adam Rosa, Lenka Šmídová (Muzeum T.G.M. Rakovník), Andrew Watrobski (Westminster Palace, Londyn), Jan Visek (Praga), Jan Wieczorkowski, Leokadia Zuliani.

OD AUTORKI

„Bóg tkwi w szczególe”
Mies van der Rohe

Jeszcze niedawno spotykane w sieniach starych kamienic wzorzyste kobierce kamionkowych posadzek i ornamentalne zdobienia ścian dla wielu były niezauważalne, prawie przezroczyste. Okrywały wnętrza korytarzy siatką kwadratowych lub ośmiokątnych kształtek z ciasno sprasowanego, twardego jak kamień kaolinu albo taflami wygładzonych na błysk kawałeczków marmuru, ale nikt nie zastanawiał się, jak je wykonano, nikt nie zachwycił się ornamentami, nie myślał o tym, skąd się wzięły. Musiały istnieć, bo tak dalece wtopiły się w ciąg kamiennych lub drewnianych schodów, że bez nich trudno byłoby wyobrazić sobie wygląd klatki schodowej leciwej kamienicy. Traktowano je tak, jakby istniały wiecznie, jakby były tam zawsze stopione w jedno z mosiężną klamką, kutą balustradą i gipsowym akantowym fryzem. Były dodatkiem do codziennego wspinania się po schodach i schodzenia po nich, były echem dawnej świetności trącej zbytkiem, fanaberią poprzednich właścicieli nie bardzo zrozumiałą w dzisiejszych czasach. Były niemodną, przykurzoną posadzkowo-ścienną ramotą z rzadka wzbudzającą zachwyt.

Z roku na rok czas odciskał na nich nieuchronne piętno. Zaczęły niszczeć... Początkowo ich wzory niknęły pod szorstkim stukotem obcasów, pod uderzeniami stalowych kół wózków śmieciarzy. Potem w aktach dewastacji wyłupywano detale, obijając reliefy, wypisywano

na glazurach niecenzuralne hasła. W ciągu dziesięcioleci płytki kruszyły się, łamały, odsłaniały cementowe podłoże, tworząc niebezpieczne dziury-pułapki. Próbowano je jeszcze naprawiać, zalewając ubytki szarym cementem tworzącym dziwny, mało estetyczny patchwork, jeszcze odnajdywano w piwnicach i na strychach ostatnie zapasy starych wzorów i usiłowano tym sposobem ratować wzorzyste kobierce, ale wiadomo było, że ich dni są policzone. Zmieniały się mody i uznano, że nie pasują do nowoczesności. Ginęły więc pod ciosami młotów, rozbijane na drobne kawałki, odpryskiwały fragmentami mozaik, resztkami kwiecistych polaci, odłamkami gorsecików. Niektórym było ich żal, ale w kątach piętrzyły się już stopy kolorowych gresów.

Tak było kilkadziesiąt lat temu i tak jest teraz. Z niewielką różnicą. Przybywa tych, którzy zaczynają widzieć. Na początek spostrzegli witraże, potem stiuki i ścienne malowidła, wreszcie kute balustrady i bramy. Na koniec zajrzeli pod nogi...

Jeszcze nie jest za późno. Jeszcze można wiele uratować i są tacy, którzy doceniają te kamienne kobierce. Mozolnie dorabiają ścienne płytki, eksperymentują z prasowaniem ceramicznego proszku, próbują kolorystyki glazur, szukają dawnych receptur, odtwarzają. Albo kupują stopy starych płytek z odzysku i wykładają nimi przedpokoje i łazienki. Chcą tego niechcianego piękna, chronią je przed młotami. Strach tylko pomyśleć o tym, co do tej pory wszyscy straciliśmy...

Oddaję tę książkę do rąk Czytelników, po wielu latach badań, poszukiwań i kwerend w archiwach i bibliotekach, po odbyciu setek kilometrów spacerów po Krakowie i kilkudziesięciu innych polskich miastach, po podróżach do źródeł europejskiej ceramiki w Anglii, Niemczech, Czechach, Austrii, Włoszech, Portugalii, Stanach Zjednoczonych i po dziesiątkach godzin analizy porównawczej. Chyba po raz pierwszy w Polsce zestawione zostały tu dzieje najważniejszych fabryk produkujących ceramikę architektoniczną w Europie i eksportujących swe wyroby na teren Polski. Po raz pierwszy opisane zostały liczne składy budowlane dystrybuujące

ceramikę nie tylko do Krakowa, ale i do wielkich miast i całkiem małych miejscowości. W Polsce podzielonej sto lat temu między trzech zaborców poza fabrykami w Opocznie i w Radomiu nie stworzono wielkich zakładów ceramiki architektonicznej, stąd też aż do 90% zasobów dziewiętnasto- i dwudziestowiecznych płytek ceramicznych przywędrowało do nas z Niemiec i Austro-Węgier. Dziś spora część wystrojów klatek schodowych z przełomu XIX i XX wieku ma wartość unikatową, znajdującą odpowiedniki w niewielu miejscach Europy. Ponieważ jednak dawne płytki ceramiczne wciąż są deprecjonowane i codziennie gdzieś są skuwane, trzeba coraz głośniej i dobitniej mówić o ich niezaprzeczalnych walorach estetycznych, o ich wartości historycznej i o złożoności materii, w której piękno i tradycja ornamentu spotkały się ze skomplikowaną myślą techniczną. Niniejsza praca poświęcona jest posadzkom i okładzinom ceramicznym jako detalom architektonicznym stosowanym w budownictwie wielu epok i kultur od ponad pięciu tysięcy lat oraz renesansowi tych detali w europejskim wzornictwie, począwszy od lat 40. XIX do końca lat 30. XX wieku. Pokazano tu i opisano przykłady ceramicznych posadzek i okładzin z przełomu XIX i XX wieku w architekturze z terenu Krakowa oraz dawnej Galicji, a także w węższym zakresie – ceramikę architektoniczną z obszaru Królestwa Polskiego i południowych rejonów dawnego zaboru pruskiego. W szerszym kontekście poruszono problematykę genezy nowoczesnej architektonicznej ceramiki okładzinowej mającej początek w Anglii, technologii produkcji, wzornictwa, przenikania tych elementów na teren Europy Zachodniej oraz ich dystrybucji z obszaru dawnych Niemiec i Austrii na teren Galicji i innych ziem polskich pozostających pod zaborami¹.

1 Według zamieszczonych tu badań ceramikę architektoniczną sprowadzono do Krakowa w latach 1872–1939 między innymi z Wienerberger Mosaikplattenfabrik, Villeroy&Boch Mettlach, Villeroy&Boch Lübeck, Mosaikplatten Deutsch Lissa, Tonwarenfabrik Wokowice Praga, Tonindustrie Offstein, Boizenburger Wandplattenfabrik, M.O.&P.F. Meissen, Tonwarenfabrik RAKO Rakovník, Unter Themenau.

Książka powstała na podstawie rozprawy doktorskiej, do której badania prowadzono w latach 2011–2015, napisanej pod kierunkiem promotora prof. dr hab. Zdzisławy Tołłoczko, zatytułowanej *Europejska ceramika architektoniczna w budownictwie z lat 1840–1939 i jej przykłady w obiektach architektury Krakowa. Problemy ochrony* i obronionej na Politechnice Krakowskiej w grudniu 2015 roku.



WSTĘP.

ARTYSTYCZNA CERAMIKA ARCHITEKTONICZNA
I DZIEWIĘTNASTOWIECZNY ORNAMENT
W ŚWIEŹLE DOTYCHCZASOWYCH BADAŃ



W splecionych ornamentach odpoznawał czarodziejski symbol splecionych dziwów świata. Odkrywał kształty zwierząt i kontury roślin i stopniowe metamorfozy kwiatów w zwierzęta: delfiny, lwy i tulipany, perły i akant. (...) Upojony był na długo tym niezmiernym, głębokim pięknem, które stało się jego własnością – a dni jego poczęły płynąć piękniejsze i nie tak czcze pośród tych naczyń, na które nie spoglądał już jak na rzecz martwą i lichą, lecz jak na wielkie dziedzictwo, boskie dzieło wszystkich pokoleń.

Hugo von Hofmannsthal, *Baśń 627 nocy*

Ceramika zawsze była symbolem trwania i ciągłości kulturowej mającej początek w prawiekach. Wyroby ceramiki zarówno użytkowej, jak i architektonicznej towarzyszyły bowiem człowiekowi od zarania dziejów. Elementy te, będące integralną częścią architektury, stanowią istotny składnik wznoszonych budowli, począwszy od 2800 roku p.n.e. po dzień dzisiejszy. Samo słowo „ceramika”, pochodzące od greckiego słowa *keramos*, oznaczające glinę garncarską, jest młodsze od pojęcia, które opisuje, bo gliniane naczynia, a w kontekście architektonicznym okładziny ścienne i posadzkowe, znane były już w kulturze Egiptu i Mezopotamii. Obecnie pod pojęciem „ceramika” rozumiemy nie tylko wyroby garncarskie, odpowiednio przerobione i uformowane, na przykład porcelanę, kamionkę, majolikę, fajans, ale w szerszym kontekście „wszystkie wyroby z surowców mineralnych utwardzone wypalaniem, czyli zarówno cegły, płytki ogniotrwałe, jak i masy ceramiczne, dachówki”¹.

Określenie „ceramika” odnosi się także do gałęzi wiedzy „zajmującej się produkcją wyrobów ceramicznych, ich składem, własnościami, technologią produkcji i urządzeniami technologicznymi, własnościami gotowych wyrobów, ich przeznaczeniem i eksploatacją”².

Ceramika architektoniczna jest częścią ogólnego pojęcia ceramika i łączy się ściśle z ceramiką budowlaną, przy czym pod tym ostatnim pojęciem

1 P. Rada, *Techniki ceramiki artystycznej*, Warszawa 1993, s. 6.

2 W. Szolginia, *Ceramika architektoniczna*, w: *Kamień, gips, ceramika w architekturze*, Warszawa 1955, s. 103.

rozumiemy „wszystkie ceramiczne elementy budowlane «niewidoczne» na zewnątrz w swojej pierwotnej formie po zakończeniu budowy”, zaś pod pojęciem ceramika architektoniczna kryją się te wyroby ceramiczne, których użyto do budowy i „są widoczne na zewnątrz jako materiał wykończeniowy, nadający architektoniczny wyraz wzniesionemu obiektowi”³.

Wielowiekowe tradycje wykorzystania wyrobów ceramicznych w odniesieniu do detalu architektonicznego eklektycznie spleciono w jedną całość w połowie XIX wieku, gdy dzięki technologicznym osiągnięciom rewolucji przemysłowej możliwe stało się produkowanie ceramiki architektonicznej na skalę masową. Artystyczną ceramikę architektoniczną, ów ważny element wystroju budowli, a więc w dzisiejszym rozumieniu elementy wyposażenia sieni i westybuli, także zewnętrznych elewacji budynków, zaczęto stosować szeroko w budownictwie dziewiętnastowiecznym z uwagi na ich wielofunkcyjność. Okładziny ceramiczne nadawały bowiem znaczenia wznoszonym gmachom, podkreślały ich funkcję, upiększały je, dodawały prestiżu, niejednokrotnie przydając im nowych cech. Powrót do dawnych technik ceramicznych pozwolił wtedy na połączenie dwóch znanych wcześniej aspektów ceramiki: funkcjonalności i dekoracyjności. W niewielkich, kilkunastocentymetrowych, kwadratowych płytkach posadzkowych i ściennych bogactwo ornamentów, jakich nie powstydzilyby się wschodnie kobierce, splotło się z funkcją użytkową, zwłaszcza z jej głównym atutem: łatwością utrzymania w czystości. Dekoracja ceramiczna, produkowana w tysiącach, a potem milionach egzemplarzy, stała się egalitarna i szeroko dostępna, zdobiąc nie tylko kościoły i budynki państwowe, ale także, a może przede wszystkim, domy prywatne. Takie zdobienia stawały się nieodłącznym elementem dziewiętnastowiecznej architektury doby historyzmu, ewoluowały stylistycznie w okresie przełomu XIX i XX wieku w czasach secesji i późniejszego modernizmu. Mimo zmieniających się mód i wprowadzenia do produkcji nowych materiałów do dziś nie zrezygnowano z tego rodzaju zdobień.

3 *Ibidem*, s. 104.

Technologia ceramiki architektonicznej, posadzek i okładzin ściennych, odrodzona w Wielkiej Brytanii w połowie XIX wieku, operowała różnorodnością ornamentu. Jej bogato zdobione powierzchnie reliefowane i gładkie pełne były wzorów pochodzących z różnych epok historycznych. W sensie estetycznym wpisywała się w architektoniczny nurt historyzmu, czerpiący w swej warstwie formalnej ze spuścizny poprzednich epok. We wzornictwie posadzkowym sięgano przede wszystkim do tradycji greckiej, rzymskiej, mauretańskiej oraz średniowiecznej.

Od połowy XIX wieku zaczęto w sposób naukowy porządkować pojęcie ornamentu, który zaczął odgrywać kluczową rolę w sztuce zdobniczej tego okresu. Pierwszym przekrojowym opracowaniem tego pojęcia, łączącym wzornik z opisem pochodzenia form ornamentów, była praca Owena Jonesa *The Grammar of Ornament* z 1856 roku. Innym ważnym opracowaniem na gruncie europejskim był Heinricha Dolmetscha *Der Ornamentenschatz: ein Musterbuch stilvoller Ornamente aus allen Kunstepochen*, wzornik opublikowany po raz pierwszy w 1877 roku. Wielką popularnością cieszyło się także *Systematisch geordnetes Handbuch der Ornamentik: Zum Gebrauche für Musterzeichner, Architekten, Schulen und Gewerbetreibende sowie zum Studium im Allgemeinen* Franza Salesa Meyera, dzieło szczególnie przydatne dla studentów wydziałów architektury i budownictwa, które od powstania w roku 1888 doczekało się kilkunastu wznowień. Pozycją porządkującą stylistykę ścienną i posadzkową ceramiki architektonicznej była praca Roberta Forrera *Die Geschichte der europäischen Fliesenkeramik vom Mittelalter bis zum Jahre 1900* opublikowana w Strasburgu w roku 1901. Z literatury tej korzystali projektanci ceramiki architektonicznej w wieku XIX i na początku XX aż do wybuchu I wojny światowej⁴. Nałożenie się dwóch elementów: historyzującego

4 Tematykę ornamentu poruszyli w swoich pracach także: H. Shaw, *The Encyclopedia of Ornament*, Edinburgh 1904; K. Homolacs, *Podstawowe zasady budowy ornamentu płaskiego i metodyka kursu zdobniczego*, Lwów 1920; F.S. Meyer, *Systematisch geordnetes Handbuch der Ornamentik: Zum Gebrauche für Musterzeichner, Architekten, Schulen*

ornamentu i odrodzenia technologii produkcji artystycznej ceramiki architektonicznej dało podstawy zdobieniu wnętrz, počawszy od lat 40. XIX wieku.

Wystroje z ceramiki posadzkowej i ściennej z przełomu XIX i XX wieku, powstałe w krajach europejskich w latach 1840–1939, a na ziemiach polskich w okresie od około 1870 do 1939, nie budziły dotąd zainteresowania polskiej historii sztuki i dziejów rzemiosła. Stało się tak, ponieważ ceramiczne elementy wystroju architektonicznego były dotychczas traktowane jako wytwór technologii przemysłowej, której ciągłość zachowana była w niektórych fabrykach do lat 70. XX wieku, a więc technologii relatywnie młodej, o charakterze masowym, toteż nie postrzegano jej wytworów jako reliktu kultury. Sytuacja zmieniła się wraz z likwidacją lub ograniczeniem produkcji wielu zakładów ceramicznych, co nastąpiło w Europie Zachodniej, počawszy od lat 80. minionego stulecia, a w Polsce obserwowane jest od początku wieku XXI i ma związek ze zmianami transformacyjnymi, jakie zaszły w naszym kraju. Nieliczne polskie środowiska konserwatorskie oraz niektórzy eksperci dopiero niedawno počęli zwracać uwagę na stopniowe zanikanie dziewiętnastowiecznych elementów ceramicznych z wystroju wnętrz, powodowane wymianą starych, zniszczonych substancji i ich zamianą na współczesne.

und Gewerbetreibende sowie zum Studium im Allgemeinen, Leipzig 1888; K. Homolacs, *Budoowa ornamentu i harmonia barw*, Kraków 1930; G. Irmscher, *Kleine Kunstgeschichte des europäischen Ornaments seit der Frühen Neuzeit (1400–1900)*, Darmstadt 1984; F.L. Kroll, *Das Ornament in der Kunsttheorie des 19. Jahrhunderts*, Hildesheim, Zuchich, New York 1987; J. Trilling, *The Language of Ornament*, London 2001; O. Jones, *Design, Ornament Architecture and Theory in the Age of Transition*, New York 2006; O. Jones, *The Grammar of Ornament*, London 1856, (przekład polski: *Ornament. Przykłady rozmaitych stylów w sztuce zdobniczej i architekturze*, Warszawa 2008); E.H. Gombrich, *The Sense of Order. A study of the psychology of decorative art*, London 1979, (przekład polski: *Zmysł porządku. O psychologii sztuki dekoracyjnej*, red. D. Folga-Januszewska, Kraków 2009); N. Kubitsch, P.A. Seger, *Wielka Księga Ornamentów*, Warszawa 2010.

Część charakterystycznych dla epoki ceramicznych elementów wystroju krakowskich kamienic po raz pierwszy, choć niestety wyrывkowo, opisano w połowie lat 70. XX wieku, gdy na zlecenie dawnych Pracowni Konserwacji Zabytków powstała konserwatorska dokumentacja substancji zabytkowej w Krakowie. Jednak dokumentacja ta, zachowana dziś fragmentarycznie, w sposób niekonsekwentny i niepełny opisuje istniejące jeszcze wtedy w krakowskim budownictwie przykłady okładzin ceramicznych, pomijając wiele cennych i zachowanych do dzisiaj wystrojów klatek schodowych⁵. Podobne spisy obiektów zabytkowych z fragmentarycznym uwzględnieniem elementów zdobień ceramicznych powstawały w tym czasie w wielu innych miastach na terenie Polski.

W tym samym czasie na Zachodzie Europy, dzięki publikacjom i tworzeniu prywatnych kolekcji oraz muzeów dedykowanych ceramice budowlanej, zaczęto zwracać coraz baczniejszą uwagę na problem ochrony dziewiętnastowiecznych posadzek i potrzebę popularyzacji ich historii. Znamy historii ceramiki dekoracyjnej łączyli się w grupy, wymieniali doświadczenia, publikowali artykuły, dążyli do odnowy zapomnianego rzemiosła ceramicznego. Najcenniejsze publikacje dotyczące przedmiotu powstały w Wielkiej Brytanii, Niemczech, Włoszech i w Czechach⁶. Dziś

- 5 Przejęta po rozwiązaniu Pracowni Konserwacji Zabytków niekompletna dokumentacja konserwatorska, składająca się z ankiet budynków i fotografii krakowskich zabytków, przechowywana jest obecnie w terenowym oddziale Narodowego Instytutu Dziedzictwa przy ul. św. Tomasza 8 oraz w Archiwum Narodowym w Krakowie.
- 6 1000 Tiles. 2000 Years of Decorative Ceramics, red. G. Lang, London 2004; J. Auswick, B. Auswick, *The Decorated Tile; An Illustrated History of English Tile Making and Design*, London 1981; M. Baeck, B.D. Vervugge, O. Pauwels, *De Belgische art nouveau en art déco wandtegels 1880–1940*, Brussel 1996; B. Gaethke, M. Junghölter, U. Looft-Gaude, *Bunte Steine. Bunte Glas. Fliesen, Terrazzo und Glasfenster um 1900*, Husum 2008; B. Gaethke, *Hamburgs Mauerblumen. Jugendstilfliesen in Hamburger Hauseingängen*, Husum 2010; B. Gaethke, M. Junghölter, *Wo Mauerblumen blühen, Jugendstilfliesen in Kieler Hauseingängen*, Husum 2004; A. Graves, *Tiles and Tilework*, V&A London 2002; L. Hanzlíček, *Príspevek k dějinám „RAKO“ závodů v Rakovníku*,

utrwalaniem wiedzy o rzemiośle ceramicznym zajmują się członkowie tak zasłużonych stowarzyszeń jak brytyjskie Tiles and Architectural Ceramics Society⁷ czy niemieckie Die Gesellschaft der Keramikfreunde e.v., czyli Stowarzyszenie Kolekcjonerów Ceramiki, które zainicjowało powstanie Erstes Deutsches Fliesenmuseum Boizenburg e.v., czyli Pierwszego Niemieckiego Muzeum Ceramicznego w Boizenburgu. Podobne placówki muzealne powstają wciąż w całej Europie przy dawnych fabrykach ceramicznych lub w miejscowościach, gdzie te fabryki się znajdowały⁸. Poprzez organizowanie wystaw oraz publikację katalogów będących nieocenionym źródłem wiedzy o sposobie produkcji i dystrybucji okładzin

Rakovnik 2003; T. Herbert, K. Huggins, *The Decorative Tile in Architecture and Interiors*, London 2000; *Industrial Tiles. Industrielle Fliesen 1840–1940*, red. J. Kamermans, H. van Lemen, katalog wystawy ceramiki przemysłowej, Boizenburg, Hasselt, Otterlo, Jackfield, 2004; G. Koller, *Schönheit aus dem Feuer. Fliesenkunst aus Acht Jahrhunderten*, Berlin 2006; *Fired Earth. 1000 Years of Tiles in Europe*, red. H. van Lemmen, J. Mamlam, Scarborough 1991; H. Lemmen, *Art Déco Tiles*, Oxford 2012; H. Lemmen, *Art Nouveau Tiles*, Oxford 2008; H. Lemmen, *Decorative Tiles Throughout the Ages*, London 1998; H. Lemmen, *Medieval Tiles*, Oxford 2010; H. Lemmen, *Tiles and Architecture*, London 1993; H. Lemmen, *Tiles: 1000 Years of Architectural Decoration*, London 1993; A. Pica, *Keramikfliesen, A History of the Italian Majolica Tile*, Tübingen 1970; N. Riley, *Tile Art, A History of Decorative Tiles*, London 1998; M. Weisser, *Jugendstilfliesen. Die künstlerisch gestaltete Wandfliese als Gebrauchsgegenstand und Ornamentträger*, Frankfurt 1983, 1989; M. Weisser, *Kacheln und Fliesen im Jugendstil, Keramische Ornamentträger zwischen Handwerkskunst und Kunstindustrie*, Münster 1980; *Villeroy&Boch, 250 Years of European Industrial History 1748–1998*, Mettlach 2006.

- 7 Jednym z najpoważniejszych badaczy dziewiętnastowiecznej ceramiki architektonicznej są w Wielkiej Brytanii Hans van Lemmen, autor takich opracowań jak między innymi: *Decorative Tiles Throughout the Ages*, London 1988, *Tiles: 1000 Years of Architectural Decoration*, London 1993, oraz kurator zbiorów ceramicznych Muzeum Wiktorii i Alberta w Londynie Alun Graves, autor *Tiles and Tilework*, V&A London 2002.
- 8 Cf. Keramikmuseum Mettlach, Ironebridge Gore Museum, Porzellanmuseum Meissen, MIC Museo Internazionale delle Ceramiche Faenza, Muzeum T.G.M. Rakovnik, Muzeum Horni Břiza i inne.

ceramicznych muzea dbają o popularyzację tej tematyki. Przechowują także cenny materiał do badań porównawczych.

W Polsce zainteresowanie ceramiką architektoniczną jako detałem wystroju architektonicznego jest zauważalne od niewielu lat. Dotychczas temat ten poruszany był pobieżnie w publikacjach dotyczących architektury secesyjnej, eklektycznej i historyzującej⁹ lub w monografiach poświęconych określonym obiektom¹⁰. Wiedzę na ten temat, poruszaną fragmentarycznie w opracowaniach dotyczących ceramiki artystycznej i stołowej, porządkuje jedynie *Bibliografia polskiej ceramiki szlachetnej* Wacława Wolskiego-Urbanowicza wydana w roku 1938, dziś praca wymagająca solidnego uzupełnienia¹¹. Interdyscyplinarność przedmiotu badań oraz trudność dotarcia do informacji z dziejów manufaktur produkujących ceramikę podłogową i okładzinową, dostawców tych towarów oraz historii poszczególnych realizacji sprawiła, że nie powstały do tej pory w naszym kraju szczegółowe lub monograficzne opracowania poświęcone temu tematowi¹².

Niniejsza publikacja jest próbą uporządkowania wiedzy zgromadzonej na temat dziewiętnastowiecznych okładzin ceramicznych, opisanie ich

9 Np. L. Giesen, *Architektura secesyjna w Gorzowie*, Gorzów Wielkopolski 2009, s. 39–59, 105–117; A. Gałęcka-Paduchowa, *Kamienice Raciborza*, Katowice 2011, s. 102–103, 128–129; J. Skuratowicz, M. Adamczewska, P. Walichowski, *Secesja w Poznaniu*, Poznań 2011, *passim*.

10 Np. M. Bogdanowska, A. Chwalba, *Collegium Novum*, Kraków 2014, s. 64, 86.

11 W. Wolski-Urbanowicz, *Bibliografia polskiej ceramiki szlachetnej*, Warszawa 1938, *passim*.

12 Wyjątek stanowią nieliczne, opublikowane w ostatnich latach książki nawiązujące do poruszanego tematu. Między innymi: E. Pokorska, *Piękno użyteczne. Okładziny ceramiczne sklepów rzemieślniczych z początku XX wieku w województwie śląskim*, Katowice 2011; H. Faryna-Paszkiewicz, Z. Fruba, *Warszawskie gorseciki zanikające*, Warszawa 2013; P. Giergoń, *Warszawskie mozaiki. Przewodnik po plastyce w architekturze stolicy 1945–1989*, Warszawa 2014. Opisowi artystycznych mozaik kamionkowych z okresu PRL poświęcona jest praca Bożeny Kostuch *Kolor i blask. Ceramika architektoniczna oraz mozaiki w Krakowie i Małopolsce po 1945 roku*, Kraków 2016.

źródeł historycznych, technologicznych oraz drogi, jaką przebyły, znajdując swoje miejsce w historii rzemiosła. Choć odwołuje się bezpośrednio do architektury Krakowa, pokazuje mechanizmy, jakimi posługiwano się w omawianym okresie przy tworzeniu wystrojów wnętrz nie tylko w zaborze austriackim, ale także pruskim i rosyjskim. Elementy ceramicznego wystroju architektonicznego sprowadzane były bowiem na cały obszar ziem polskich z tych samych kilkudziesięciu fabryk niemieckich i austro-węgierskich.

Metody badawcze objęły kwerendę archiwów zakładów przemysłowych w Polsce i za granicą oraz przegląd zachowanej dokumentacji firm sprowadzających materiały budowlane do Krakowa¹³. Opisanie tematu możliwe było także dzięki kwerendzie i zgromadzeniu pokażnej dokumentacji fotograficznej w kamienicach, obiektach sakralnych i budynkach użyteczności publicznej zarówno w Krakowie, jak i dawnej Galicji, Królestwie Polskim i dawnych ziemiach pruskich oraz za granicą. Kwerendę tę przeprowadzono od lutego 2011 do marca 2015 roku. Praca powstała dzięki gruntownym studiom ocalałych rachunków, faktur, wzorników, rejestrów handlowych, dokumentacji konserwatorskiej oraz na podstawie lektury obcojęzycznej literatury przedmiotu i analizy własnej. Kwerendy prowadzone były w archiwach i muzeach w Polsce i za granicą¹⁴. Istotną częścią tych badań jest komparatystyka ornamentyki ceramiki architektonicznej wytworzonej w wiodących fabrykach z materiałami ceramicznymi na terenie Europy Zachodniej, które można spotkać na obszarze dawnej Galicji. Dzięki analizie porównawczej prowadzonej na podstawie oględzin materiału poddawanej konserwacji udało się ustalić producentów dużej części zachowanych elementów ceramicznych i prześledzić sposoby pozyskiwania materiału ceramicznego do dekoracji kamienic z przełomu

13 Dokumentacja taka zachowała się między innymi w Archiwum Akt Nowych w Warszawie, Archiwum Narodowym w Krakowie i jego oddziałach w Kielcach i Tarnowie.

14 Między innymi w Ironbridge Museum, Mettlach Museum, Faenza, Muzeum Wiktorii i Alberta w Londynie, MAK w Wiedniu, Zachodnioczeskim Muzeum w Libercu.

xix i xx wieku. Ważnym momentem zdobywania wiedzy o wytwórcach ceramiki architektonicznej była współpraca z kolekcjonerami i znawcami przedmiotu¹⁵. Oprócz tego cenny materiał dokumentujący mechanizm działania przemysłu budowlanego i ceramicznego na terenie Krakowa na przełomie xix i xx wieku pozyskany został od żyjących członków rodzin dawnych fabrykantów: Kadenów, Godzickich, Zulianich, Fränklów.

Mottem książki jest zdanie jednego z najsłynniejszych dwudziestowiecznych architektów – Miesa van der Rohe: „Bóg tkwi w szczególe” i choć jego autor sam odżegnywał się od ornamentu, podobnie jak Adolf Loos stosował go w swych budowlach¹⁶. Ornament bowiem, zwłaszcza ten zdobiący ceramikę architektoniczną, odgrywa ogromną rolę w odbiorze architektury w ogóle, przydając jej godności i szlachetności, odznaczając się na tle urbanistycznej tkanki miasta. Nie odnosi się wyłącznie do architektury wnętrza, ale wychodzi na zewnątrz w swym „boskim kształcie”, nie tylko zdobiąc, nadając prestiżu, lecz spajając w jedno wraz z ozdabianą przezeń formą architektoniczną¹⁷.

15 Między innymi Alunem Gravesem z Muzeum Wiktorii i Alberta, Ulrichem Hamburgiem, cenionym niemieckim kolekcjonerem dziewiętnastowiecznej ceramiki ściennej oraz Andrzejem Karbowskiem posiadającym cenny zbiór ceramiki posadzkowej i kafli piecowych.

16 Cf. np. pawilon na wystawie światowej w Barcelonie w roku 1929 czy Seagram Building, wieżowiec wybudowany na Manhattanie w Nowym Yorku w latach 1954–1958.

17 Dobrymi tego przykładami w Krakowie są budynki „Biprostalu” proj. Mieczysława Wrześniaka i Pawła Czapczyńskiego z mozaiką Celiny Styrylskiej-Taranczewskiej (1964) oraz Pawilon Wypiański 2000 proj. Krzysztofa Ingardena.

I. ŹRÓDŁA CERAMIKI ARCHITEKTONICZNEJ I TECHNOLOGIE JEJ WYROBU OD CZASÓW NAJDAWNIEJSZYCH DO POŁOWY XIX WIEKU

Aby zrozumieć, jak głęboko zakorzeniona jest w europejskiej tradycji i kulturze ceramika architektoniczna, trzeba prześledzić ewolucję jej form, funkcji i znaczenia oraz historii wypracowanych technologii na przestrzeni kilku tysiącleci. Dzieje tego zjawiska złożone są z całej „sekwencji historii opowiedzianych w kamieniu i glinie”¹⁸. Stąd też architektoniczne elementy ceramiczne w postaci płytek posadzkowych i ściennych, materiale zdobniczym tak popularnym w budownictwie europejskim od połowy XIX wieku, mają swój rodowód sięgający głęboko do ogólnej pojętej historii ceramiki architektonicznej. Ich funkcja symboliczna i użytkowa oraz rodzaje i formy wytworzone w dawnych wiekach spotkały się w technologiach wypracowanych w „wieku pary i żelaza”, z których większość używana jest w produkcji materiału ceramicznego do dziś. Niemożliwe jest jednoznaczne wyłonienie jednego centrum ceramicznej myśli technologicznej, bo różne technologie produkcji ceramiki architektonicznej tworzone były pod różnymi szerokościami geograficznymi z materiałów lokalnych, a powstałe dzięki nim wytwory dostosowane były do potrzeb życiowych i wymogów kulturowych ich mieszkańców. Ceramika architektoniczna jest jednym z najstarszych rodzajów rzemiosła

18 G. Cruikshank, *Gods and Monsters. A History of Italian Tiles*, „Tiles Today”, November–December 1999, przedruk (on-line): <http://www.infotile.com/pdfFile/advicetopic/1306201215533.pdf> (dostęp: czerwiec 2014).

towarzyszącego człowiekowi od momentu wykształcenia potrzeby dekorowania i upiększania siedzib.

I. EGIPSKA I BABILOŃSKA CERAMIKA GLAZUROWANA

Chronologicznie najwcześniej posługiwano się okładzinami z ceramiki w jednym z największych centrów cywilizacji świata – starożytnym Egipcie. Najstarsze znalezione tu płytki zastosowano niegdyś w obramieniu drzwi piramidy schodkowej w miejscowości Sakkara. Była to dekoracja wykonana ze szkliwionych płytek ceramicznych z wzorem imitującym tkaninę, pochodząca z lat 2686–2613 p.n.e.¹⁹. Płytki glazurowane pochodzące z XV stulecia p.n.e., używane do licowania ścian, podłóg oraz do okładania drewnianych kolumn, odnaleziono także w wykopaliskach prowadzonych w ruinach rezydencji faraona Amenofisa IV w Tell-el-Amarna. Ceramika ta wyróżniała się bogatym ornamentem oraz piękną kolorystyką. Były to jednak realizacje kameralne, o niewielkiej skali zastosowania zdobień (il. 1, s. 129).

W sposób pełniejszy sięgnięto do potencjału wyrobów ceramicznych w budownictwie Babilonu i Asyrii. Tam, począwszy od III tysiąclecia p.n.e., stosowano jako materiał budowlany cegłę pochodzącą z wysuszonych glin aluwialnych, naniesionych przez rzeki. Ogromne pokłady tych glin były dostępne powszechnie. Hartowano je przed ułożeniem w drewnianych formach wyściełanych słomą, a następnie suszono na słońcu. Typowa cegła neobabilońska miała wymiary 33 × 33 cm i grubość

19 W. Sabela, *Tezy wykładu: Podstawy technologii produkcji szkła*, Wydział Metalurgii Politechniki Częstochowskiej, Częstochowa 1998, s. 2–3. Autor zaznacza, że glazurą, jaką zastosowali wtedy Egipcjanie, było szkło powlekające kamienie kwarcowe. Podobny rodzaj szklanej glazury ozdobił ściany i kolumny w Mezopotamii (3000 p.n.e.).

8 cm. Budowano z niej ściany przy użyciu zaprawy murarskiej z tej samej gliny, a następnie tynkowano.

W miejscach szczególnie ważnych z punktu widzenia kultu, w świątyniach oraz wzdłuż prowadzących do nich duktów, na ceglanych ścianach stosowano dekorację glazurowaną. Świadczą o tym znalezione w ruinach starożytnego sumeryjskiego miasta Uruk (współczesne stanowisko archeologiczne Warka lub Al-Warka) elementy ceramiczne barwy żółtej, czerwonej i czarnej montowane na ścianach techniką mozaikową. Uznaje się je za najstarszy przykład mozaiki. W murze otaczającym zespół najstarszych świątyń Uruk, zwanych „Eanna” i poświęconych bogini Innanie, odnaleziono mozaikę ułożoną z glinianych stożków barwionych na kolor żółtozielony i ciemnoniebieski²⁰.

Sumerowie także używali ceramiki w budownictwie mieszkalnym, ale jej zastosowanie podyktowane było nie tylko względami estetycznymi. W ruinach osiedla al-Ubaid powstałego na przełomie v i iv tysiąclecia, położonego niegdyś nad brzegiem Eufratu, odkryto budynki z trzciny oklejane gliną bądź zbudowane z brył suszonych na słońcu.

[Ich] gliniane ściany były niekiedy zdobione mozaiką z wysmukłych stożków z wypalanej gliny, których koniuszki częstokroć pokrywano czerwoną lub czarną farbą. Była to jednak nie tylko dekoracja, ale zastosowanie ceramiki w celach praktycznych. Mozaika chroniła bowiem ściany przed rozmyciem przez deszcze²¹.

W ruinach pałaców w Nimrud i Khorsabad archeolodzy odnaleźli dużą liczbę ceramicznych malowanych płytek i płyt ściennych oraz posadzkowych, zdobionych palmetami, rozetami, rysunkami ludzi i zwierząt, a także

20 Cf. A. Mierzejewski, *Sztuka sumeryjska i akadyjska*, w: *Sztuka świata*, red. J. Pijoan, L.R. Nougier, Ch. Desroches *et al.*, t. 1, Warszawa 1989, s. 181; M. Bielicki, *Zapomniany świat Sumerów*, Warszawa 1966, s. 25, 60.

21 M. Bielicki, *Zapomniany świat Sumerów*, *op. cit.*, s. 47.

inskrupcjami panujących władców – Sardanapala I i Aszurnasirpala oraz nazwami miejscowości. Elementy te, utrzymane w barwach żółtej, czarnej, białej, niebieskiej i zielonej, pochodziły z IX wieku p.n.e. Z kolei w ruinach północnego pałacu w Niniwie odkryto zdobienia jednego z przejść w formie wzorzystego glinianego „dywanu” przypominającego jastrych, z lat około 645–640 p.n.e., pokrytego reliefowanymi przedstawieniami ciągów kwiatów lotosu, palmet, czwórlistków i stokrotek w układzie liniowym, podobne do późniejszych znanych nam dekoracji posadzek²² (il. 2, s. 129).

Najsłynniejszym babilońskim przykładem artystycznej ceramiki architektonicznej jest tzw. Święta Ulica, zwana także Droga Procesyjną, i Brama bogini Isztar w Babilonie (VI wiek p.n.e.). Zabytki te odkryto podczas profesjonalnych badań archeologicznych prowadzonych w roku 1898 przez ekspedycję Niemieckiego Towarzystwa Orientalnego (Deutsche Orient Gesellschaft), kierowaną przez Roberta Koldeweya. Około roku 605–539 p.n.e. Babilon był silnym ośrodkiem religijnym znanym jako Święte Miasto. Dzięki odkryciom Koldeweya wiemy, że architektura miasta tworzona była wokół dużych centralnych dziedzińców. Rozmiary ówczesnych budowli usytuowanych dookoła nich zadziwiała monumentalnością. Pałac Nabuchodonozora miał na przykład 325×220 m² powierzchni, a grubość ścian dochodziła do 3–4 metrów. W zdobieniach tych budowli stosowano glazurowane cegły ułożone w monumentalne wzory, które były integralną częścią budowli. W kolorystyce stosowano barwy podstawowe, odzwierciedlające boskie prawa: ściany murów okalających miasto były żółte, bramy i Droga Procesyjna – niebieskie, pałace pokrywał kolor czerwony, a świątynie białe. Wzory tworzone wraz z projektem całego założenia, a następnie układano je w miarę postępu budowy. Mury ciągnące się na długości 180 metrów wzdłuż Drogi Procesyjnej miały 7 metrów wysokości i wyłożone były cegłą pokrytą szkliwem kryjącym w kolorze lazuru. Na tym tle umieszczono reliefy sześćdziesięciu lwów

22 Dywan ten przechowywany jest w British Museum w Londynie.

o wysokości 2 metrów umieszczonych w dwumetrowych odstępach. Reliefy te pokryte były prawdopodobnie czerwonym szkliwem, które przez wieki spłowiało do białego i żółtozielonego²³. Bramę Isztar zamykającą Drogę Procesyjną zdobiły płaskorzeźby byków glazurowanych na biało. Te przemysłane dekoracje ograniczone były zaledwie do kilku budowli reprezentacyjnych: świątyni, Drogi Procesyjnej, Bramy Isztar i pałacu, wyodrębniając i łącząc jednocześnie przestrzeń profanum – miejskich fortyfikacji – ze sferą sacrum, czyli sanktuarium i pałacem²⁴. Wedle babilońskich wierzeń kompleks ten służył podczas uroczystości Nowego Roku bogom, królowi i jego dworowi jako przestrzeń procesyjna łącząca świątynię położoną poza granicami miasta z pałacem, a sam ceremoniał procesji miał zapewnić szczęście i powodzenie władcy w nowym czasie. Brama Isztar z czterdziestoośmiometrowym pasażem ozdobiona była 575 przedstawieniami świętych zwierząt: byków – symboli boga pogody Adada, smoków-węży reprezentujących boga Marduka oraz lwów symbolizujących boginię Isztar²⁵.

Tradycja architektonicznej ceramiki budowlanej kontynuowana była w Persji. Jednym z najznamienszych jej przykładów jest pochodzący z 470 roku p.n.e. Fryz Łączników (il. 3, s. 130) z pałacu Dariusza i Artakserksesa w Suzie²⁶, przedstawiający kroczących wojowników

23 A. Berendsen, *Tiles. A General Story*, London 1967, s. 10–15.

24 I.L. Finkel, M.J. Seymour, *Babylon*, Oxford 2008, s. 46–47; J. Pijoan, *Sztuka babilońska i asyryjska*, w: *Sztuka świata*, t. 1, s. 229–230; H.W.F. Saggs, *Wielkość i upadek Babilonii*, Warszawa 1973; S. Moscati, *Kultura starożytna ludów semickich*, Warszawa 1966; J. Śliwa, *Archeologia starożytnego Wschodu (Anatolia, Mezopotamia, Iran)*, Kraków 1981; J. Curtis, *Ancient Persia*, London 2013.

25 Części tych budowli wykopane przez ekspedycję Koldeweya zostały przed I wojną światową przewiezione do Berlina. Zrekonstruowane i uzupełnione w latach 30. XX w. znajdują się dziś w berlińskim Muzeum Pergamońskim, w części poświęconej Azji Przedniej (Vorderasiatisches Museum).

26 Fryz Łączników przechowywany jest w Muzeum w Luwrze. Jeden z jego paneli udostępniony jest na stałej ekspozycji w British Museum.

prawie naturalnej wysokości (1,58 m), obramionych ornamentem geometrycznym i rzędami palmet. Podobną dekorację palmetową posiadają także Fryz Lwów i Fryz Gryfów, inspirowane babilońskimi budowłami Nebokadenezara II. Fryzy te, podobnie jak dekoracje babilońskich świątyń, zbudowane są z glazurowanych cegieł reliefowanych. Ciekawa jest technologia ich wykonania. W kilkumetrowej, podsuszanej połaci gliny wycinano płaskorzeźbę lub ornament. Następnie tak przygotowaną płytę dzielono na cegły, które pokrywano barwioną glazurą i wypalano. Z wykonanych w ten sposób cegieł montowano fryz na ścianie. Tę samą technikę wykorzystywano wcześniej w Babilonie, jednak perskie ściany glazurowane były bardziej wyrafinowane kolorystycznie. Dekorowano je w kilku kolorach: na niebieskawo-zielonym tle umieszczano postacie wojowników o brązowych partiach ciała oraz żółtych szatach, ozdobionych zielonymi rozetami i brązowymi obramieniami. Ornamenty malowano natomiast na żółto i brązowo.

2. MOZAIKA W STAROŻYTNEJ GRECJI I RZYMIE

Na południu Europy i na Bliskim Wschodzie, z uwagi na gorący klimat, jeszcze w czasach starożytnych wytworzono dwa systemy posadzek ceramicznych: te służące ochłodzie wewnątrz mieszkalnych wykonywane głównie techniką mozaikową, i terakotowe, umieszczane przede wszystkim w termach i pomieszczeniach łaźiebnych, używane do ich ogrzewania. Początkowo mozaikami okładano ściany, które łatwo ulegały zawilgoceniu, fontanny, baseny i inne ujęcia wody. Później stosowano je do wykładania chodników na zewnętrznych dziedzińcach, a następnie w pomieszczeniach reprezentacyjnych. Drugi typ posadzek towarzyszył rozwojowi prototypu systemu centralnego ogrzewania, czyli hypocaustum. Słowo oznacza dosłownie „podogień”, od greckiego *hypo* – „poniżej”, „pod spodem” i *kaiein* – „spalić” lub „rozpalić ogień”. Takie rozwiązania grzewcze nakryte płytami ceramicznymi oraz mozaikami stosowano nie tylko

w domach mieszkalnych, ale i w łaźniach parowych (sudationes) oraz suchych (laconicum), a także salach masażu (oleoterion)²⁷ (il. 4, s. 130).

Mozaiki znano już w starożytnej Mezopotamii, ale w basenie Morza Śródziemnego stały się popularne w IV wieku p.n.e. Słowo mozaika oznacza w języku greckim „cierpliwą pracę godną Muz”. Pierwsze podłogi w siedzibach ludzkich wykonywane były z utwardzonej, ubitej gliny i przybierały formę polepy. Już w III tysiącleciu p.n.e. znane były próby ich dekoracji kawałkami szkła i ceramiki, a także kolorowymi kamykami, wygładzanymi w sposób naturalny przez płynącą wodę (technika otoczakowa). Technikę tę ze względu na jej prymitywizm określa się mianem *opus barbaricum*. Takie wykonania przedstawiały dekoracje roślinne oraz sceny mitologiczne. Były to pierwsze, prymitywne jeszcze postacie mozaiki. Ten typ zdobienia podłóg, którego rozkwit nastąpił w kulturowych i geograficznych granicach świata grecko-rzymskiego, stał się dominującą formą sztuki obrazowej aż do czasów chrześcijańskiej ery bizantyjskiej. Szkliva i glazury ceramiczne znane były starożytnym Grekom, jednak ze względu na upodobanie świata antycznego do terakoty stosowano je bardzo rzadko. Na wyspie Delos w II wieku p.n.e. obok mozaik kamiennych pojawiły się tessery szkliwione, układane z regularnych płytek szklanych, marmurowych lub wykonanych z kamieni półszlachetnych. W późniejszych wiekach technikę mozaikową doprowadzono do perfekcji poprzez zastosowanie w niej coraz mniejszych kawałków kamieni i szkła

27 W. Bis, *Ze studiów nad dziejami pieców typu hypocaustum w Polsce*, „Architectus” 2003, nr 1–2, s. 3–4. Autor podaje, że wbrew dotychczasowym badaniom *hypocaustum* nie zostało wynalezione przez kupca z Neapolu, Sergiusza Orata około 80 roku p.n.e, ale że zastosował on znany już wcześniej wynalazek do ogrzania basenu przeznaczonego do hodowli ryb. Jak dowodzą badania archeologiczne ostatnich lat, podobne systemy ogrzewania stosowano znacznie wcześniej, o czym świadczą m.in. ruiny jednego z pałaców w Anatolii (1200 p.n.e.). Być może praktykowano ten sposób ogrzewania również w Olimpii około 800 roku p.n.e. (za: S. Parnicki-Pudelko, *Budownictwo starożytnej Grecji w okresach od archaicznego do rzymskiego*, Wrocław 1962, s. 192–194).

oraz wzbogacenie ich gamy kolorystycznej o kamienie importowane spoza Grecji²⁸.

Wzory pierwszych mozaik powstawały poprzez dosuwanie do siebie elementów o nieregularnych krawędziach i wciskanie ich w gęstniejącą zaprawę posadzki. Wykorzystanie elementów naturalnych ograniczało kolorystykę posadzki do bieli, różnych odcieni szarości, czerni, czerwieni, brązu oraz żółci. Obraz w mozaice otrzymywany był przez precyzyjne układanie kamyków, płytek zwanych *tesserae* oraz wielokątnych elementów o kształtach mniej lub bardziej regularnych, które przymocowywane były do podłoża za pomocą zaprawy. Mozaiki układano metodą bezpośrednią na mokrą zaprawę *in situ*, zaczynając zwykle od środka układanego wzoru. Ta metoda była stosowana przy układaniu pawimentów o prostej ornamentyce lub złożonych z motywów obramionych bordiurami o powtarzalnym wzorze. Inną metodę, prefabrykacji, stosowano w bardziej skomplikowanych realizacjach. Wtedy wzór układano z kamyków w drewnianej formie, na podłożu z sykiego piasku, na którym wyznaczano zarys kompozycji. Następnie do kamyków przyklejano papier bądź połąć płótna, co umożliwiało przeniesienie mozaiki na ostateczne podłoże. By tego dokonać, odwracano wzór tak, że powierzchnia przyklejona do papieru znajdowała się pod spodem, i zalewano mozaikę rozrobioną zaprawą. Następnie raz jeszcze odwracano całość mozaiki i przytwierdzano ją od strony zaprawy do podłoża. Z użyciem ciepłej wody odrywano powierzchnię układanych elementów od papieru. By utrwalić wzór, kostki dobijano drewnianymi młotkami, a przestrzenie między kostkami uzupełniano zaprawą. Odmianą metody prefabrykacyjnej było ułożenie lustrzanego odbicia wzoru na podkładzie z płótna położonego na drewnianym panelu. Po odwróceniu całości, podobnie jak w poprzedniej metodzie, zalewano wzór zaprawą i nakładano nań drugi

28 S. Parnicki-Pudółko, *Architektura starożytnej Grecji*, Warszawa 1985; K. Ulatowski, *Architektura starożytnej Grecji*, Warszawa 1970; K. Kumaniecki, *Historia kultury starożytnej Grecji i Rzymu*, Warszawa 1965.

panel drewniany. Po ponownym odwróceniu wzoru i przeniesieniu go na miejsce przeznaczenia wysuwano dolny panel, usuwano górny i warstwę płótna oraz uzupełniano zaprawę. By uzyskać pożądaną kolorystykę mozaik, nasączano je woskiem lub polerowano oliwą²⁹.

Początkowo mozaiki układano przede wszystkim na podłogach zamieszanych domów, w ich pomieszczeniach reprezentacyjnych, o czym mogą świadczyć zachowane, głównie czarno-białe mozaiki z Olintu na półwyspie chalcydyckim pochodzące z 400 roku p.n.e. oraz te odnalezione w Koryncie. Ów typ ozdabiania mieszkań upowszechnił się w epoce hellenistycznej w związku ze wzrostem zamożności mieszkańców Grecji, którzy manifestowali w ten sposób indywidualne gusta, zamiłowanie do luksusu i wystawności. Równocześnie zaawansowaniu uległa technologia wytwarzania mozaik. Stały się uszczegółowione i bogatsze kolorystycznie. Kontury figur, rysy twarzy, fałdy szat, loki, a także obrys rysunku wewnętrznego otrzymywano przez zastosowanie odpowiednio wygiętych prętów z ołowiu. W powstałych w ten sposób zarysach układano kamienne odpady otrzymywane przy pracach rzeźbiarskich i kamieniarskich. Początkowo fragmenty kamyków były nieregularnie odłupywane (technika *opus segmentatum*) lub przycinane w kształcie sześciątów (*opus tessellatum*). Później zmniejszano rozmiar sześciątów nawet do 0,1 cm, co pozwoliło na uzyskanie doskonałego efektu malarskiego (*opus vermiculatum*). Do pokrycia dużych obszarów podłogi używano większej liczby elementów, a co za tym idzie – lepiej ukazywano detale zaawansowanych obrazowo projektów.

W Aleksandrii w III tysiącleciu p.n.e. technika mozaikowa osiągnęła tak wysoki poziom, że wykonane z kamieni mozaiki o niepowtarzalnych dekoracjach rywalizowały z malarstwem pod względem zastosowania efektów iluzji i realizmu przedstawionych postaci. Te klasyczne mozaiki greckie należą dziś do rzadkości, a jednym z ciekawszych ich przykładów

29 P. Johnson, *Romano-British Mosaics*, Oxford 2002, s. 7–9; M. Farnetti, *Technical Historical Glossary of Mosaic Art*, Ravenna 1993.

jest mozaikowa dekoracja domów w Pelli, politycznej stolicy Macedonii, z około 330–300 roku p.n.e.³⁰, a także mozaiki z dawnej grecko-rzymskiej stolicy Ptolemeuszy na Cyprze, Pafos³¹ oraz Domu Fauna w Pompejach. Mozaiki z Domu Fauna są dowodem laicyzacji sztuki greckiej i wzbogacenia repertuaru malarstwa, bowiem sięgają po tematykę historyczną. Znajdujący się tam pięciometrowy panel ukazujący bitwę pod Issos (333 p.n.e.) między wojskami Aleksandra Wielkiego i Dariusza III (w rzeczywistości może to być również przedstawienie bitwy pod Gaugamelą – 331 p.n.e.), wykonano około 120 roku p.n.e. Mozaika ta, perfekcyjna pod względem głębi obrazu i dramaturgii przedstawionego zdarzenia, wzorowana jest prawdopodobnie na malowidle wybitnego przedstawiciela szkoły attyckiej, Filoksenosa z Eretrii. Zużyto na nią 1,5–2 mln sztuk tessarów o wielkości 2–3 mm.

Mozaiki, popularne na skolonizowanych terenach Sycylii i południowej Italii, szybko przeniknęły do sztuki rzymskiej, stanowiąc jeden z głównych jej nurtów. Zdobiono nimi domy i świątynie, a najczęściej stosowanym materiałem był marmur. Andre Malraux pisał, że gdy

Rzymianie odkryli w tej technice „malarstwo na wieczność, dzieło człowieka, które tylko człowiek może zniszczyć”, zdecydowali, że będzie ona nie do zużycia i bardzo praktyczna jako posadzka. W ścianach umieszczali ją niekiedy jako namiastkę malarstwa, ale najczęściej jako dekorację podobną do tej, jaką zdobili posadzki³² (il. 5, s. 131).

30 A. Sadurska, *Sztuka ziemi wydarta. Archeologia klasyczna 1945–1970, najnowsze odkrycia i metody badań*, Warszawa 1972, s. 65–69.

31 W. Daszewski, D. Michaelides, *Guide to Paphos Mosaics*, Cyprus 1988. Wykopiska w Nea Pafos na Cyprze prowadzone od 1965 roku przez polską misję archeologiczną pod kierownictwem prof. Kazimierza Michałowskiego, prof. Wiktora Andrzeja Daszewskiego i dra Henryka Meyzy, doprowadziły do odkrycia i rekonstrukcji paneli mozaikowych z wielu tamtejszych domów i willi. Najcenniejsze pochodzą z Domów Dionizosa, Orfeusza i Willi Tezeusza.

32 A. Malraux, *Przemiana bogów. Nadprzyrodzone*, Warszawa 1985, s. 128.

Podłogi mozaikowe, powszechne w domach hellenistycznych, dzięki mnogości zastosowanych wzorów imitowały tkane dywany, które stanowiły ich inspirację. Początkowo bordiury mozaik powtarzały kanon wzorów greckich: meandry, palmety, jajownik (kimation), ornamenty faliste i ich późniejszą spiralną odmianę zwaną *guilloche*. Stosowano różnorodne ząbkowania, wzory sznurowe, plecionki, rybią łuskę, elementy zoomorficzne. Charakterystyczne było zamiłowanie do bordiur i wypełnień wzorów, utworzonych z powtórzeń figur geometrycznych, kwadratów, trójkątów, rombów. Cechą charakterystyczną mozaik z okresu aleksandryjskiego były emblemata – centralne kwadratowe lub okrągłe panele o motywach figuralnych często zapożyczonych z malarstwa ściennego, które powstawały w warsztatach mistrzów kamieniarskich, a następnie były montowane w miejscu ich przeznaczenia. Wzory te były powtarzane w setkach realizacji na terenie świata helleńskiego. W okresach hellenistycznym i rzymskim pojawili się także pierwsi, anonimowi dziś projektanci i prototypy pierwszych wzorników. Projektanci skupiali się w warsztatach zwanych *officina*, wytwarzających własne wzory opatrzone dokładnymi wskazówkami co do ich układania. Wzorniki te pokazywane były klientom zakładów kamieniarskich przez *musivarius*a nadzorującego pracę³³. Wykonanie wzorów zawsze różniło się od pierwowzoru, choćby poprzez użycie różnych jakościowo i kolorystycznie materiałów, stąd do rzadkości należy dziś znalezienie dwóch identycznych mozaik. Adaptowano je na potrzeby wnętrz, były skracane, zmniejszane, wydłużane³⁴. Z kamiennych kostek układano napisy zdobiące wejścia do domostw, na przykład „Cave canem”, „Salve”.

Rzymskim wynalazkiem w dziedzinie upiększania posadzek było *opus signinum*, czyli materiał ceramiczny, do produkcji którego stosowano żwir rzeczny, małe kawałki kamienia, szkliska lub kamyków. Komponenty te

33 Ten sam sposób organizacji produkcji i sprzedaży materiału ceramicznego przetrwał tysiąclecia i był stosowany szeroko w dziewiętnasto- i dwudziestowiecznej Europie.

34 P. Johnson, *Romano-British Mosacs*, *op. cit.*, s. 7–9.

rozbijano w specjalnych młotkach, a powstała substancja służyła do produkcji początkowo prymitywnie ozdabianych chodników³⁵. O wynalazku tym pisał Pliniusz Starszy w swej *Historii naturalnej*.

Nawet tłuczona ceramika była wykorzystana, przy czym stwierdzono, że zbita na proszek i hartowana wapnem, staje się bardziej solidna i trwalsza niż inne substancje o podobnym charakterze, tworząc cement znany jako signinum, tak szeroko stosowany nawet do budowania chodników³⁶.

Pierwsze mozaiki, w których zastosowano *opus signinum*, układane były we wzory geometryczne, często czarne na białym tle; stosowano też niesymetrycznie rozmieszczane czarne kamienie rozrzucone w jasnym wapieniu i tworzące *lithostroton* – prototyp rzymskiej mozaiki podłogowej. Ta nowa technologia zaspokajała gust rzymskich republikańców i ich zapotrzebowanie na prostą funkcjonalną podłogę, której głównymi atutami były odporność na wilgoć i trwałość³⁷ (il. 6, s. 131). Z czasem technologia ta rozwinięta została i spopularyzowana w starożytnym Rzymie między I wiekiem p.n.e., a II wiekiem n.e. Rzymski filozof i gramatyk Makrobiusz pozostawił opis tworzenia takiego pawimentu, który zaobserwował podczas wizyty w Domu Dionizosa w Pafos:

35 Z. Mączyński, *Elementy i detale architektoniczne w rozwoju historycznym*, Warszawa 1956, s. 424.

36 Pliniusz Starszy, *Historia naturalna*, Wrocław–Warszawa–Kraków 1961, księga 35, rozdział 46, s. 374–445.

37 K. Michałowski, *Od Edfu do Faras. Polskie odkrycia archeologii śródziemnomorskiej*, Warszawa 1983, s. 212–215. Kazimierz Michałowski pisze, że odkrycie mozaik w budowlach Pafos pozwalało na precyzyjne określenie charakteru ich przeznaczenia. I tak na przykład mozaiki przedstawiające Tezeusza walczącego z Minotaurem i Ariadnę oraz scenę kąpeli Achillesa w towarzystwie jego rodziców Peleusa i Tetydy świadczyły o randze wnętrza, które było pałacem rzymskiego prokonsula zarządzającego Cyprzem ok. VI–V wieku n.e.

Po obejrzeniu podłóża stało się dla mnie jasne, że przy układaniu użyto tu metody powszechnie stosowanej przez imperia Wschodu i Zachodu. Ziemia została wyrównana i mocno ubita, a następnie na tej powierzchni rozprowadzono *statumen* (mieszankę szorstkich kamieni i zaprawy). Dalej położono *rudus* (rodzaj gruzu) składający się z tłucznia lub żwiru i fragmentów ceramiki, zmieszany z zaprawą wapienną. Wreszcie *nucleus* – bardzo drobny gips. Na tak przygotowane podłoże nałożono mokre kostki kamyków (*tesserae*) dociskając je. Powierzchnia stawiała się jeszcze bardziej odporna przez wtarcie weń pyłu marmurowego, piasku, wapna i wygładzenie jej. Kolorowe *tesserae* wycięto z okolicznych kamieni, z wyjątkiem jasnozielonego, pomarańczowego, żółtego i niebieskiego, które były wykonywane ze szkła. Każdy kamyk miał wymiary jednego centymetra sześciennego, a mniejsze były stosowane do stworzenia zarysów postaci, bo tam wymagana była precyzja detalu³⁸.

Inną formą posadzek ceramicznych wynalezionych w starożytności były wspomniane wyżej podłogi z glinianych płyt terakotowych, nieszkliwionych, dzięki którym tworzone pierwsze systemy centralnego ogrzewania. W pomieszczeniu pod posadzką umieszczony był piec ogrzewający powietrze. Podłogi te skonstruowane były w ten sposób, że warstwa ceramiki w postaci kwadratowych płyt wypalanych w piecach³⁹ nakładana

38 G. Cruikshank, *Gods and Monsters*, *op. cit.*, s. 12, cytat za: Macrobius, *Roman Mosaics of the Mediterranean Region*, c. 1934.

39 Cf. J. Ziomecki, *Pracownie ceramiczne w starożytnej Grecji*, Wrocław–Warszawa–Kraków 1965, s. 73–74. Wszystkie odkryte dotychczas piece ceramiczne, których początków należy szukać w starożytnej Grecji, zbudowane były wedle podobnych zasad. Składały się z dwóch komór umieszczonych jedna nad drugą. Najniżej położona była komora paleniskowa, gdzie spalaniu ulegał materiał opały. Palenisko nakryte było poziomą płytą z otworami zwaną rusztem, kratą lub tleniskiem, oddzielającą palenisko od położonej wyżej komory wypalowej. Tam układano wyroby przeznaczone do wypalania. Ostateczny wygląd i właściwości w dużej mierze zależały od

była na umieszczane w podłożu, ułożone z płytek pionowe słupy (*pilae*), o wysokości ok. 80 cm. Między słupami pozostawiano pustą przestrzeń, w którą wpompowywano powietrze nagrzewające płyty. Gorące powietrze i dym z pieca ulatywały przez przewody, których ujścia znajdowały się w dachu. Był to z pewnością nie tylko prototyp centralnego ogrzewania, ale także pierwowzór podgrzewanej podłogi. Posadzki te, których wiele przykładów zachowało się do dziś w ruinach rzymskich osiedli w całej Europie, początkowo nie były zdobione. Z czasem formowane ręcznie płyty dekorowano różnymi ornamentami w postaci wałeczków, guzków, dołków rytymi i wyciskanych za pomocą zaokrąglonych patyków lub stempli. Zrekonstruowane systemy ogrzewania *hypocaustum* z nałożonymi na nie prostymi terakotowymi posadzkami oglądać można między innymi w stanowiskach archeologicznych na terenie rzymskich obozów wojskowych Vindobona w Wiedniu i Carnuntum w północno-wschodniej Austrii (il. 7, s. 132).

Zdobienia podłóg i zaawansowane artystycznie ornamenty sprzyjały podstawowym celom architektury rzymskiej: tworzeniu i ozdabianiu monumentalnych wnętrz, odpowiadających potrzebom imperialnej dumy, wzmagających świadomość potęgi oraz podkreślających wzrastające znaczenie jednostki⁴⁰. O bogactwie rzymskich mozaik podłogowych przekonać się możemy, oglądając ich przykłady w budowlach z czasów rzymskich nie tylko w willach położonych w basenie Morza Śródziemnego, na przykład w Pompejach⁴¹, Ostii, Rzymie, ale także w północnej

wysokości temperatury i składu chemicznego atmosfery wewnątrz pieca. Ten typ pieca nie był specyficzny tylko dla Grecji, ale znano go w całym basenie Morza Śródziemnego, w całej Europie (gdzie rozprzestrzenili go Rzymianie), Iranie, Egipcie oraz w Chinach od IV tysiąclecia p.n.e. przez całą starożytność, właściwie do dziś.

40 A. Sadurska, *W cieniu Panteonu*, Warszawa 1965, s. 144–148.

41 Z okresu rzymskiego pochodzą mozaiki posiadające największą wartość artystyczną, zwłaszcza te wspomniane wyżej, znalezione w Pompejach, w Domu Fauna, a także tamtejsze chodniki, które mimo zagłady miasta podczas wybuchu Wezuwiusza w roku 79 n.e. zdołały przetrwać do naszych czasów.

Europie, bo technika mozaik przeniesiona została na tereny podbite przez Cesarstwo Rzymskie. Spotykamy je w odkrytych w XIX wieku osadach rzymskich *in situ*, na przykład w okolicach Trewiru, w Nening, Kreuznach w Niemczech, Nîmes we Francji czy Wroxeter, Cheddworth, Witcombe, Fishbourne, Lullingstone, Winterton, Bignor, Breadding na Isle of Wight w Anglii⁴². Fragmenty rzymskich mozaik z terenu Wielkiej Brytanii, zwłaszcza mozaiki z IV wieku n.e., odkryte podczas różnych eksploracji badawczych i ratunkowych między innymi w Hinton St. Mary (il. 8, s. 132), Woodchester, Thruxton (Hampshire), Abbots Ann niedaleko Andover i Londinium (City of London), znajdują się dziś w British Museum.

Jednym z centrów rozwoju techniki mozaikowej była Akwileja, w której zaczęto wytwarzać mozaiki jeszcze podczas panowania Rzymian. Od I wieku p.n.e. przez ponad 700 lat było to miejsce, gdzie ścierały się główne nurty artystyczne, od naturalizmu charakterystycznego dla stylu helleńskiego po uproszczenia wzorów właściwych dla czasów późnego antyku. Mozaiki zdobiły początkowo rzymskie budynki prywatne, pałace cesarskie, łaźnie miejskie, by stać się także ozdobą miejsc wczesnochrześcijańskiego kultu⁴³. Mozaiki z Akwilei, zwłaszcza te z IV wieku n.e., pochodzące z czasów biskupa Teodora, które do dziś przetrwały w bazylice patriarchalnej, charakteryzują się obrazowym uproszczeniem wynikającym z chrześcijańskiego przesłania, które dominuje nad formą i stylem (il. 9, s. 33). Mimo tej linearności i schematyczności w wykorzystaniu form geometryzujących (il. 10, s. 133) i abstrakcyjnych nie są pozbawione elegancji i oryginalności. Mozaiki te są jeszcze głęboko zakorzenione w okresie rzymskim, kiedy instalowano je przede wszystkim na posadzkach.

42 P. Witts, *Mosaics in Roman Britain. Stories in Stone*, Brimscombe Port, Stroud 2012, s. 170–173; J.R. Watkin, J.B. Whitwell, *Changing Faces, Man in Humberside from Stone Age to AD 1500*, Humberside 1987, s. 34; R. Ling, *Roman Mosaics in Fourth-Century Britain. Classical values in a disintegrating world*, „Apollo” 1996, t. CXLIV, nr 413, s. 16–22.

43 M. Vidulli Toro, *Aquileia Mosaici*, Triest 2010, *passim*.

Tradycję rzymskich posadzek i okładzin mozaikowych kontynuowało i rozwinęło Cesarstwo Bizantyjskie. W czasach Bizancjum ten akcent wystroju zaczął pojawiać się na ścianach i sklepieniach pokrywając całą przestrzeń architektoniczną i „przemieniając świątynie w prawdziwie «niebiańskie» wyobrażenia Jeruzalem”⁴⁴. W okresie tak zwanego I złotego wieku Bizancjum, przypadającego na VI–VIII stulecia, powstało wiele obiektów architektonicznych, w tym bazyliki, których surowość zewnętrzna rekompensowana była bogactwem wystroju wewnętrznego. Mozaikami z wizerunkami świętych (il. 11, s. 134) ozdabiano pełne przepychu ściany, sufity i sklepienia prezbiteriów. Bez nich architektura tego czasu byłaby niekompletna. Bizantyjskie mozaiki układano z drobnych szklanych płytek, a także złotych tessarów, powstających wskutek zatapiania cienkiej złotej folii w szkło, które tworzyły na swej nierównej powierzchni refleksy światła. Zastosowanie materiałów szlachetnych, również drogich kamieni, odróżniało je od mozaik rzymskich, układanych z elementów kamiennych, marmuru i szkła. W projektowaniu bizantyjskich mozaik brano pod uwagę nawet porę dnia, by padające światło wydobyło z obrazu jego piękno. Mozaiki przedstawiające wizerunki świętych stały się narzędziem ikonodulii – oddawania czci obrazom, doktryny Jana z Damaszku, która zakładała kontemplację piękna widzialnego jako drogę konieczną do osiągnięcia piękna absolutnego⁴⁵.

W pierwszym okresie rozwoju architektury bizantyjskiej najważniejszymi jej ośrodkami były Konstantynopol i Rawenna. Ta ostatnia była szczególnie miejscem, w którym na krótko spotkały się tradycje chrześcijańskiego Wschodu z Zachodem. Poczynając od wieku V, narodził się w Rawennie ważny ruch artystyczny, którego architektonicznymi dokonaniem były kościoły wczesnochrześcijańskie: św. Wita

44 *Historia sztuki*, red. R. Kijak, L. de la Casa, A. Cornejo *et al.*, t. 5, *Bizancjum i islam*, Kraków 2010, s. 28.

45 *Mosaics*, „Gentleman's Magazine and Historical Review” September 1861, s. 223, October 1861, s. 343, November 1861, s. 463.

(San Vitale, il. 13, s. 134), św. Apolinarego (Sant'Apollinare Nuovo) oraz św. Apolinarego in Classe (Sant'Apollinare in Classe)⁴⁶. Występujące tam wzory mozaik, datowane na przełom v i vi stulecia, są bardzo charakterystyczne dla stylu bizantyjskiego, a w kolejnych wiekach były powielane i udoskonalane. Mają one dość hieratyczne kompozycje zwracające uwagę na spojrzenie przedstawianej w punkcie centralnym postaci, owo „boskie spojrzenie”, hipnotyzujące patrzącego, które przydawało przestrzeni aury świętości. Na sklepieniu absydy umieszczano zwykle podobiznę Chrystusa lub Matki Bożej w otoczeniu świętych, którzy lokowani byli zazwyczaj poniżej postaci Pankreatora. Charakterystyczne dla bazyliki San Vitale są mozaiki umieszczone na bocznych ścianach prezbiterium, przedstawiające dwa orszaki osób ówczesnie żyjących: cesarza Justyniana i arcybiskupa Maksymiliana z diakonami oraz cesarzowej Teodory (il. 12, s. 134) ofiarowującej kościołowi kielich. Być może obie powyższe mozaiki zostały przywiezione z Konstantynopola do kościoła San Vitale jako gotowe wizerunki i dopiero na miejscu osadzone na stałe. Z badań włoskich naukowców wynika, że „mozaiki całkiem dobrze wytrzymały taki transport, w Konstantynopolu zaś działała specjalna, cesarska pracownia mozaik”⁴⁷.

Na szczególną uwagę zasługują pochodzące również z v wieku mozaiki z mauzoleum Galli Placydii, córki Teodozjusza I Wielkiego (il. 14, s. 135).

Wnętrze (...) nie ma sobie równych w sztuce wczesnochrześcijańskiej i zdaje się należeć do innego, nadprzyrodzonego świata, który olśniewa przepychem kolorów i kosztownością materii. Ściany wszystkich ramion krzyża wyłożone są marmurem, wyższe partie ścian oraz sklepienia pokryte są mozaikami⁴⁸.

46 E. Jastrzębowska, *Sztuka wczesnochrześcijańska*, Warszawa 1988, s. 233–238.

47 J. Pijoan, *Drugi złoty wiek sztuki bizantyjskiej*, w: *Sztuka świata*, red. P. de Palol, J. Pijoan *et al.*, t. 3, Warszawa 1993, s. 96.

48 P. Palol, *Wczesnochrześcijańska sztuka Zachodu*, w: *Sztuka świata*, t. 3, *op. cit.*, s. 24.

Są to przedstawienia św. Wawrzyńca, ośmiu adorujących krzyż apostołów oraz Jezusa Dobrego Pasterza otoczonego stadem owiec. To ostatnie przedstawienie pokazuje najlepiej, jak daleko od swych pogańskich początków odeszła w V wieku sztuka chrześcijańska.

Dobry Pasterz-Chrystus w złotej aureoli i długiej złotej tunice z niebieskim płaszczem majestatycznie udrapowanym siedzi, wsparłszy lewą rękę na wysokim złotym krzyżu, prawą wyciąga pieszczotliwie do owieczki stojącej z jego lewej strony. (...) Całość kompozycji dekoracyjnej w swych elementach figuralnych nawiązuje do *Psalmów*, *Apokalipsy* i *Akt Męczenników*, a w ornamentyce wywodzącej się z antyku ma przede wszystkim charakter symboliczny⁴⁹.

W bazylice św. Marka w Wenecji spotykamy równie cenne okazy okładzin i mozaik pokrywające kopuły i sklepienia, wykonane ze złotych i szklanych tesserae. Ich ułożeniem zajmowali się artyści z Konstantynopola, sprowadzeni do Wenecji przez dożę Domenica Selvo. Umiejętności mistrzów bizantyjskich szybko przejęli miejscowi rzemieślnicy, którzy zaczęli produkować lokalnie kolorowe szkło, dając początek warsztatom na wyspie Murano. Pierwsze mozaiki z bazyliki zostały strawione przez pożar w roku 1106, ale począwszy od XII do XV wieku, rekonstruowano je sukcesywnie i zastąpiono kompozycjami naśladującymi sztukę bizantyjską. Cechy bizantyjskie połączono wtedy z ornamentyką romańską i wczesnochrześcijańską. Sceny figuralne o dużej precyzji, ornamenty roślinne, geometryczne i zoomorficzne świadczą o kunszcie ich twórców. Podobną wartość przedstawia mozaika z fasady bazyliki, wykonana około 1260 roku, na której zobrazowano sprowadzenie do Wenecji zwłok św. Marka z jego grobowca w Aleksandrii (ok. 828 roku). Mozaika jest tym cenniejsza, że przedstawia oryginalny wygląd kościoła sprzed jego przebudowy⁵⁰.

49 E. Jastrzębowska, *Sztuka wczesnochrześcijańska*, op. cit., s. 208–209.

50 T. Sammartini, *Pavimenti a Venezia*, Treviso 2008.

Innymi przykładami rozkwitu sztuki mozaikowej Bizancjum z II i III złotego wieku (IX–XIV wieku) są dekoracje pochodzące z Wielkiego Pałacu w Stambule, z kościoła Zbawiciela na Chorze, z bazyliki Hagia Sofia w Stambule – wszystkie z terenu Turcji oraz z Cefalu i Palermo (Sycylia, Włochy) i z kościołów Oisios Lukas i Dafni (Grecja).

3. ŚREDNIOWIECZNA PŁYTKA „ENKAUSTYCZNA”

Pierwsze prymitywne podłogi średniowieczne tworzone były ze sprasowanej, ubitej ziemi. Stosowano je zarówno w drewnianych kościołach, jak i siedzibach książęcych. Z czasem urozmaicano wnętrza świątyń, które zaczęto wznosić z kamienia, wprowadzając tam zdobione posadzki jastrychowe⁵¹, z mocnego, długo schnącego gipsu, czego przykładem w Polsce może być „płyta wiślicka” (Płyta Orantów). Jest to posadzka o wymiarach 4,1 × 2,5 metra datowana na lata 1175–1177, z rytymi przedstawieniami figuralnymi, znajdująca się w krypcie zburzonego dwunastowiecznego kościoła, na miejscu którego stoi obecnie gotycka kolegiata w Wiślicy⁵² (il. 15, s. 135). Posadzka wykonana z jastrychu zdobiona jest rytowanym wzorem wypełnionym masą gipsową zabarwioną na czarno smołą lub węglem drzewnym. Dzięki zastosowaniu takiego zabiegu otrzymano

51 Astrych lub jastrych – z gr. ostrakon oznacza klepisko. Do średniowiecznej łaciny (*astracum*) przeszło z języka niemieckiego (*Estrich*). Wtedy oznaczało bruk, klepisko, a także powale, pułap, na którego deskach dawano też glinianą polepę, cf. Z. Gloger, *Encyklopedia Staropolska*, Warszawa 1985, s. 84.

52 W. Zalewski, M. Stec, *Rytowana romańska posadzka w kolegiacie wiślickiej*, „Studia i materiały Wydziału Konserwacji i Restauracji Dzieł Sztuki Akademii Sztuk Pięknych w Krakowie”, t. IV, Kraków 1994; L. Kalinowski, *Romańska posadzka z rytami figuralnymi w krypcie kolegiaty wiślickiej*, w: *Speculum Artis. Treści dzieła sztuki średniowiecza i renesansu*, Warszawa 1989; T. Mroczko, *Polska sztuka przedromańska i romańska*, Warszawa 1988, *passim*.

czarny rysunek na jasnym tle, przypominający efekt niello⁵³. Gips jastrychowy jest znacznie twardszy od zwykłego. Początek wiązania jastrychu występuje dopiero po dwóch godzinach, koniec po sześciu, a proces twardnienia uważa się za zakończony dopiero po 28 dniach. W Europie odkryto około dziesięciu takich posadzek, ale żadna nie jest zachowana w całości tak jak wiślicka. Na posadzce w dwu kwaterach przedstawieni zostali w otoczeniu swych bliskich i modlącego się kapłana książęta piastowscy: Kazimierz Sprawiedliwy⁵⁴, pogrobowiec Bolesława Krzywoustego, i Henryk Sandomierski, który oddał bratu ziemię wiślicką. Przedstawienia te obramione są ornamentem roślinnym i figuralnym z postaciami lwów, gryfonów, centaurów i bazyliuszka. Płyta powstała po śmierci książąt i, co prawdopodobne, może być płytą nagrobną Henryka Sandomierskiego. Ma o tym świadczyć łaciński napis wyryty na płycie: „Hi conculcari querunt ut in astra levare possint et pariter ve...” – „Ci, którzy chcą być podeptani, aby byli wzniesieni ku gwiazdom i zarówno...”.

Wcześniej, pod koniec x i na początku xi wieku w architekturze kościelnej, zwłaszcza w krajach anglosaskich, zaczęto stosować prymitywne, ręcznie formowane gliniane płytki, najpierw gładkie, a następnie zdobione geometrycznymi reliefami i glazurowane⁵⁵ (il. 16, s. 135). Płytki te stosowano nie tylko na podłogach, ale także jako podstopnice zdobiące schody. Kultura anglosaska nie wykształciła jednak zaawansowanej technologii i na rozpoczęcie regularnej produkcji takich płytek oraz na jej rozprzestrzenienie trzeba było jeszcze poczekać dwa wieki. Takie płytki o wymiarach ok. 20 × 20 × 2,5 cm, wykonane z wypalanej gliny i ozdobione bardzo prymitywnymi rozetami o szesnastu płatkach, również znajdują się w podziemiach kolegiaty wiślickiej.

53 Ten unikatowy w skali światowej zabytek sztuki romańskiej odkryto w latach 1959–1960 w czasie badań archeologicznych pod kierunkiem prof. Andrzeja Tomaszewskiego.

54 Może to być również Bolesław Kędzierzawy z żoną i synem Leszkiem.

55 Najstarsze odkryto w latach 60. xx wieku podczas eksploracji kościołów w York, St. Albans, Peterborough i Winchester, cf. H. Lemmen, *Medieval Tiles*, op. cit., s. 8.

Północna Europa, w odróżnieniu od jej południowych terenów, nie obfitowała w złoża kolorowych kamieni i marmuru, które mogłyby być użyte do ozdabiania podłóg. Jest to jedna z przyczyn, dla których we Francji w drugiej ćwierci XIII wieku wynaleziono i rozpoczęto produkcję podłogowych płytek inkrustowanych. Technika ta, znana od starożytności i stosowana nie tylko w ceramice, polegała na wykonywaniu wgłębień w podłożu z gliny i „wklejaniu” weń odpowiednio przyciętych wzorów z innych materiałów. Początkowo posadzki takie, zwane *marquise*⁵⁶, tworzone z pociętych płyt wapiennych dekorowanych żłobionymi wzorami geometrycznymi i figuralnymi przy użyciu techniki zwanej *champlevé*⁵⁷. Na wypolerowaną płytę kamienną nanoszono rylcem reliefowany wzór. Powstałe wgłębienia zalewane były ciekłą żywicą zabarwioną na kolor ciemniejszy niż kamień: brąz, czerwień, czarny, szary, czerwony lub niebieski. Rzeźbione detale odcinały się na jasnym tle kamienia. Minusem podłóg wytworzonych techniką *champlevé* było ich szybkie zużycie, gdyż nie były odporne na ścieranie, dlatego stosowano je w pomieszczeniach chóru, bocznych kaplicach i jako płyty nagrobne⁵⁸. Technika ta bardzo szybko zaadaptowana została do produkcji płytek glinianych. Był to moment zwrotny w historii posadzkarstwa, a technologia produkcji płytek ceramicznych, błędnie nazywanych dziś enkaustycznymi, upowszechniła się szybko w Niderlandach i na terenie Anglii (il. 17, s. 136). Termin „enkaustyczny” wywodzący się bowiem od starogreckiego: ἐγκαυστικός, co oznacza „płonący” lub „spalić”, pierwotnie określał proces malowania na gorąco farbą na bazie podgrzewanego wosku pszczelego. Warstwa takiej

56 Surowy materiał do produkcji tych płytek pozyskiwano z miejscowości Marquise, z regionu Pas-de-Calais, stąd pierwotna nazwa.

57 Champlevé, z franc. „wzniesione pole”, była to początkowo nazwa techniki emalierskiej, w której barwna emalia wypełniała przestrzeń wgłębienia wybranego za pomocą dłuta, bądź trybowanego w rytowanym materiale. Ścianki wgłębień tworzyły rysunek przewidzianej kompozycji dekoracyjnej.

58 K. Herbert, K. Huggins, *Decorative Tiles*, London 2000, s. 26.

farby miała charakter ochronny i utrwalający. W opinii starożytnych technika ta wprowadzona została przez greckiego malarza Pauzjasza ze szkoły sykiońskiej w II połowie IV wieku p.n.e. W średniowieczu zaczęto używać nazwy „enkaustyczny” w odniesieniu do techniki emaliowania oraz procesu tworzenia dwuipółcentymetrowych nieszkliwionych lub glazurowanych płytek terakotowych powstałych z połączenia dwóch kolorów glin lub płytek reliefowanych. W połowie XIX wieku w Wielkiej Brytanii, w okresie wzmożonego „odkrywania” technologii średniowiecznych, przywrócono zapomniany termin w kontekście sposobu produkcji posadzkowych płytek ceramicznych poprzez ich wypalanie. Pomimo błędu określenie „ceramika enkaustyczna” pozostało w powszechnym użyciu w krajach anglosaskich aż do dziś⁵⁹.

Posadzki ceramiczne z glinianych płytek stosowano w średniowieczu wyłącznie w katedrach, kościelnych i nielicznych pałacowych wnętrzach. Mimo że średniowieczni rzemieślnicy nie dysponowali zaawansowanymi technicznie narzędziami, tworzyli wiele rodzajów ceramiki architektonicznej – od monochromatycznych płytek o zróżnicowanych kształtach do całych pości posadzek o wyspecjalizowanych wzorach. Płytki ceramiczne początkowo tworzone w formie kwadratów, a później także innych figur: prostokątów, rombów, sześć- i ośmioboków, czwórlistków (*quatrefoil*), kół (il. 18, s. 136).

Produkcja płytek ceramicznych była przedsięwzięciem sezonowym. Gлина do ich wyrobu pozyskiwana była lokalnie i poddawana leżakowaniu w miesiącach zimowych. Samo formowanie płytek miało miejsce w miesiącach wiosennych i letnich, gdy powietrze stawało się relatywnie suche. Płytką formowaną była z „ciągnącej się”, mięsistej gliny i, w zależności od rodzaju produktu, wyciskana przy pomocy metalowych szablonów lub drewnianych form. Po wyciśnięciu suszono materiał ceramiczny,

59 *Ancient Irish Pavement Tiles, Exhibiting Thirty-two Patterns, Illustrated by Forty Engravings after the Originals existing in St. Patrick's Cathedral and Howth, Mellifont, and Newtown Abbies*, Dublin 1842, s. 3–4.

a następnie glazurowano⁶⁰. W średniowieczu używano do tego ciekłego ołowiu i tak przygotowane płytki wypalano podczas jednej sesji w specjalnie skonstruowanych, lecz wciąż prymitywnych piecach, które w podstawowej formie przypominały budowę najwcześniejsze piece greckie. Składały się one zwykle z dwóch lub więcej prostokątnych komór wkopanych w ziemię i półkoliście zadaszonych, zaopatrzonych w otwory, w które wkładano materiał opałow. Nad nimi umieszczona była komora wypałowa, gdzie w temperaturze 1000 stopni Celsjusza „wypiekano” gliniane płytki. Komora ta budowana była zwykle z wypalonych wcześniej wybrakowanych płytek. Cykl produkcyjny – od uformowania takiej ceramiki po jej wypalenie i wysuszenie – obejmował sześć dni. Manufaktury wytwarzające płytki były lokalizowane przede wszystkim przy klasztorach, a produkcja płytek wyciskanych była domeną mnichów⁶¹. W rozprzestrzenianie tej technologii w Europie szczególny wkład mieli cystersi. Wraz ze wzrostem zapotrzebowania na gliniane posadzki w wieku XIII wykwalifikowani robotnicy kamieniarscy, wykształceni w warsztatach przyklasztornych, wędrowali do miejsc, gdzie zamawiano posadzki i tam tworzyli je, zakładając prowizoryczne warsztaty⁶².

Wytwarzanie płytek „enkaustycznych” było bardzo pracochłonne i kosztowne. Każdą z nich odciskano z masy glinianej w specjalnie przygotowanych do tego drewnianych formach, przy czym istniały dwa sposoby wykonania i zdobienia płytek. Wspomniana wyżej metoda reliefowa, chronologicznie starsza, ale używana przez całe średniowiecze, polegała na odcisnięciu masy glinianej w drewnianej formie z wyciętymi linearnymi wzorami, co powodowało powstanie w materiale ceramicznym delikatnych żłobień. Taka płytka była zwykle jednokolorowa, a jej powierzchnia w zależności od formy inkrustacji posiadała wzór fakturowy

60 H. Lemmen, *Medieval Tiles*, *op. cit.*, s. 4–7.

61 E. Landgraf, *Ornamentierte Bodenfliesen des Mittelalters in Süd- und Westdeutschland 1150–1550*, Stuttgart 1993, *passim*.

62 N. Riley, *A History of Decorative Tiles*, *op. cit.*, s. 33–41.

wypukły lub wklęsły. Jeśli bowiem drewniana forma rzeźbiona była we wzór rowkowy, płytką otrzymywała wzór wypukły. Jeśli jednak przy rzeźbieniu formy zastosowano wzór wypukły, na płytce odciskały się kilkumilimetrowe wgłębienia tworzące jej dekorację. Czasami płytki dekorowano także przez rytowanie wzorów bezpośrednio na świeżej glinie za pomocą ryłca. Przed wypaleniem materiał ceramiczny powlekano polewą ołowiową. Wzory reliefowane, z uwagi na ich monochromatyczność, monotonię i linearność oraz nietrwałość, nie były tak popularne jak inkrustowane, dlatego te zachowane w całości należą dziś do rzadkości. Stosowano je wyłącznie w kaplicach, apsydach, kapitułach, natomiast w nawach układano płyty ceramiczne i kamienne.

Pierwsze anglosaskie płytki reliefowane zdobiono glazurą w jednym kolorze, choć zdarzają się dwukolorowe, w jaśniejszym i ciemniejszym tonie, dzięki czemu różnicowano wypukły, reliefowy wzór, urozmaicając kompozycję posadzki. Zróżnicowanie barwy płytek uzyskiwano początkowo poprzez zastosowanie różnych temperatur wypalania, a następnie przez użycie glazury słonej i ołowiowej na podkładzie kredowym z miedzią, co pozwoliło uzyskać barwy czarną, brązową, białawożółtą i zieloną. Jasny kolor uzyskiwano przez powleknięcie płytki przed nałożeniem glazury cienką warstwą jasnej, rozwodnionej gliny. Ciemny kolor powstawał dzięki wypaleniu płytki powleczonej samą glazurą na bazie ołowiu⁶³. Szczegółowe zasady dotyczące szkliwienia ołowiem opisał jako pierwszy około roku 1100 Teofil Prezbiter, zakonnik reguły benedyktyńskiej, w dziełach dotyczących średniowiecznego rzemiosła artystycznego, zwłaszcza w *Schedula diversarum artium* (*Zbiór przepisów o sztukach rozmaitych*) i *De diversibus artibus* (*O sztukach rozmaitych*)⁶⁴.

Tzw. płytki enkaustyczne, powstałe około roku 1250, produkowane były również na terenie Polski, na przykład w Krakowie i Kielcach, przy

63 1000 Tiles. 2000 Years of Decorative Ceramics, *op. cit.*, s. 77–97.

64 A. Berendsen, Tiles..., *op. cit.*, s. 43.

czym konkretne lokalizacje warsztatów nie są bliżej znane⁶⁵. W Krakowie wyrób takich posadzek mógł być „jedną z gałęzi wielkiej, unikatowej na terenie Polski wytwórni ceramicznej dominikanów”⁶⁶. W czasie prac archeologicznych w latach 1937–1938 prowadzonych pod kierunkiem prof. Adolfa Szyszko-Bohusza i późniejszych odkryto na wzgórzu wawelskim 405 sztuk glinianych późnoromańskich płytek, wykonanych techniką *en relief* (reliefowanych) i inkrustowanych, reprezentujących 24 wzory. W zbiorze znalazły się płytki dekorowane ornamentem plecionkowym oraz roślinnym z motywami zwierzęcymi, które ozdabiały niegdyś posadzkę romańską, tzw. hermanowskiej katedry wawelskiej oraz jej otoczenie. Płytki dekorowano także wzorami geometrycznymi, naturalistycznymi i mieszanymi geometryczno-roślinnymi.

Elementy, na które składają się połacie posadzek wawelskich, najczęściej miały kształt kwadratów o bokach od $12,7 \times 12,7 \times 3$ cm do $13,1 \times 13,1 \times 3,5$ cm. Większe miały wymiary od $14,8 \times 14,8$ do $16,5 \times 16,5 \times 3,5$ cm. Oprócz kształtek kwadratowych odnaleziono na Wawelu także trójkątne i trapezowe⁶⁷. Płytki romańskie nie miały równych boków, lecz ścięte. Ich górna powierzchnia różniła się nieznacznie od podstawy: na przykład płytki z kościoła w Mogile o wymiarach $12,2 \times 12,2 \times 4$ cm w podstawie miały $10,6 \times 10,6$ cm. Taka konstrukcja płytek pozwalała na tworzenie precyzyjnych, równych połaci, tak by zaprawa, na której przyklejano materiał ceramiczny, nie rozlewała

65 M. Szewczyk-Wojtasiewicz, *Późnoromańska posadzka ceramiczna w katedrze na Wawelu*, „Acta Archeologica Waweliana” III, Kraków 2006, s. 94; A. Wałowcy, *Późnośredniowieczne garncarstwo krakowskie w świetle źródeł archeologicznych*, „Materiały Archeologiczne”, t. 19, s. 5–151, Kraków 1979; K. Radwański, *Kraków przedlokacyjny*, Kraków 1975, s. 97–99; T. Lenkiewicz, *Kościół Marii Magdaleny w Krakowie w świetle ostatnich odkryć archeologicznych*, „Biuletyn Krakowski”, t. 1, Kraków 1959, s. 78–98; W. Glišński, N. Glišńska, *Średniowieczne Kielce w świetle ostatnich badań archeologicznych*, „Światowid” nr VIII (XLIX)/B, Warszawa 2009–2010, s. 133–147, *passim*.

66 M. Piątkiewicz-Dereniowa, *Płytki posadzkowe z opactwa Benedyktynów w Tyńcu*, „Folia Historiae Artium” 6–7, Kraków 1971, s. 239–267.

67 M. Szewczyk-Wojtasiewicz, *Późnoromańska posadzka...*, *op. cit.*, s. 85.

się po bokach płytek. Kolorystyka uzyskana dzięki użyciu przezroczystej polewy ołowiowej z obecnością tlenków metali oscylowała wokół zielonej, zielono-pomarańczowej, oliwkowej i jasnobrązowej. Użycie polewy kryjącej dawało barwy granatową, czarną i ciemnobrunatną.

Podczas badań archeologicznych prowadzonych w roku 2010 w Kielcach, na placu św. Tekli, w obiekcie zidentyfikowanym jako ówczesny spichlerz⁶⁸ oraz podczas wcześniejszych eksploracji w katedrze kieleckiej przeprowadzonych w latach 60. XX wieku⁶⁹ odnaleziono identyczne jak w katedrze wawelskiej płytki datowane na połowę XIII wieku. Analogiczne zabytki znaleziono również w kościołach: św. Marii Magdaleny na Okole, św. Trójcy w Krakowie, NMP w Mogile⁷⁰ (il. 19, s. 136), Narodzenia NMP w Wiślicy, św. Apostołów Piotra i Pawła w Tyńcu, św. Idziego w Inowłodzu, św. Trójcy w Strzelnie – wszystkie datuje się na okres od połowy XIII wieku do przełomu XIII i XIV wieku⁷¹.

Ciekawym przykładem płytek ceramicznych, datowanych na II połowę XIV wieku, są fragmenty pozyskane podczas badań wykopaliskowych, jakie prowadzono w Cieszynie w latach 90. XX wieku w obrębie Góry Zamkowej i w okolicach Starego Miasta. Odnaleziono tam zachowaną prawie w całości płytę heraldyczną z wizerunkiem nieukoronowanego orła. Podobna płytka o nieustalonym źródle pochodzenia z wyobrażeniem nieukoronowanego lwa, wywodząca się z kolekcji Leopolda Jana Szersznika, przechowywana jest w Muzeum Śląska Cieszyńskiego i ze

68 W. Gliński, N. Glińska, *Średniowieczne Kielce...*, *op. cit.*, s. 142.

69 J. Kuczyński, *Sprawozdanie z badań katedry kieleckiej za rok 1961*, „Rocznik Muzeum Świętokrzyskiego” nr 1, Kielce 1963, s. 68–89; tenże, *Sprawozdanie z archeologicznych prac badawczych przy katedrze kieleckiej przeprowadzonych w 1962 roku*, „Rocznik Muzeum Świętokrzyskiego” nr 2, Kielce 1964, s. 177–195; tenże, *Badania archeologiczne Muzeum Świętokrzyskiego*, „Rocznik Muzeum Świętokrzyskiego” nr 7, Kielce 1971, s. 119–133.

70 *Katalog zabytków sztuki w Polsce*, red. J. Szablowski, t. 1, *Województwo krakowskie*, z. 6, Warszawa 1951, s. 17.

71 M. Szewczyk-Wojtasiewicz, *Późnoromańska posadzka...*, *op. cit.*, s. 85–106.

względem na motyw identycznego zdobienia narożników czterolistną rozetą oraz podobieństwo technologiczne zakwalifikowana jest jako część tej samej posadzki. Obydwie płytki to wyroby późnogotyckie, wykonane z gliny schudzonej z domieszką pylistą i minimalnym dodatkiem tłuczni, polane polewą i wypalone. Mają wymiary 17×17 cm i grubość 4 cm. Badacze wiążą omawiany materiał ceramiczny z działalnością budowlaną księcia Przemysława Noszaka (1332/1336–1410), związanego z praskim dworem Karola IV i Wacława IV. Trudno jednak ze względu na stan badań nad nieistniejącą siedzibą książąt cieszyńskich określić, w jakich pomieszczeniach posadzka z motywami heraldycznymi mogłaby się znajdować⁷². Inne płytki wchodzące w skład cieszyńskiej kolekcji to zbiór 28 późnośredniowiecznych reliefowanych kształtek o dekoracji roślinnej i symbolicznej (uskrzydłona brodata głowa) z kościoła dominikańskiego pw. św. Marii Magdaleny w Cieszynie oraz płytki Elżbiety Lukrecji, ostatniej Piastówny cieszyńskiej, datowane na rok 1648, odkryte w tzw. drugiej zakrystii kościoła pw. św. Krzyża. Zbiór płytek Elżbiety Lukrecji obejmuje 14 fragmentów ceramicznych płytek, w tym 3 zachowane w całości. Są to formy oktagonalne o wymiarach ok. 35×34 cm, pokryte ciemnozieloną i brązową polewą, zdobione wizerunkiem orła w koronie okolonego wiankami z liści laurowych z inicjałami księżnej i datą. W zbiorze znajduje się również 18 fragmentów mniejszych, czworobocznych płytek o wymiarach 14×14 cm z wyobrażeniami kwiatu granatu, które wypełniały przestrzeń pomiędzy oktagonami.

W Europie Zachodniej na przełomie XIV i XV wieku, w okresie późnego średniowiecza, rysunek wzoru reliefowanego uległ wyrafinowaniu. Na płytkach ceramicznych obok uproszczonych figur ludzi i zwierząt, jeleni, ptaków, lwów zaczęto stosować takie motywy naturalistyczne jak liście, stylizowane formy kwiatów, zwłaszcza stokrotek, heraldyczne, na

72 J. Gryc, Z. Jargosz-Zarzycka, *Średniowieczne i nowożytnie posadzkowe płytki ceramiczne ze zbiorów Muzeum Śląska Cieszyńskiego w Cieszynie*, „Archaeologia Historica” 2012, nr 37/2, s. 629–642.

przykład *fleur-de-lis*, korony, tarcze herbowe i insygnia, a także symboliczne: swastyki, gwiazdy wpisane w okrąg, przedstawienia gryfów i smoków, monogramy. Do najcenniejszych przykładów zachowanych płytek reliefowanych należą posadzki z terenów Anglii, a zwłaszcza z Meaux Abbey z hrabstwa Yorkshire, Bawsey obok King's Lynn z Norfolk, z kościoła parafialnego w Acton Burnell w Shropshire oraz ze szpitala dla trędowatych w Burton Lazars, Leicestershire (dziś w British Museum), a także w kapitułach (Chapter House) opactwa Westminster (il. 20, s. 137).

Ceramiczne płytki inkrustowane tworzone na podstawie opisywanej na początku rozdziału francuskiej metody polegającej na wyciskaniu za pomocą stempli wklęsłych wzorów w masie glinianej, uformowanej najczęściej w kwadrat o bokach od 12×12 do 13×13 i większych. Masa podstawowa, w której wyciskano wzór, miała najczęściej kolor ochry. W powstałe w niej przestrzenie wkładano zwykle jasny, kontrastujący kolor gliny. Poprzez uderzanie drewnianym młoteczkiem masy te stapiały się ze sobą. Następnie wyrównywano lico płytki nożem, by maksymalnie uwidocznili niuanse wzoru, i gotową płytkę suszono, a potem wypalano. Płytki inkrustowane były gładkie. W XV i XVI wieku do wypełniania wykonanych stemplem wgłębień używano wilgotnej postaci gliny szklawej⁷³. Ponieważ inkrustowany wzór wnikał głęboko w masę podstawową płytki, była ona bardzo odporna na ścieranie. Ceramika taka stała się pożądana i poszukiwana dzięki swej funkcjonalności i wysokiej estetyce, a bogactwo stosowanych wzorów powodowało, że instalowano ją nie tylko w świątyniach i klasztorach, ale i w pałacach królewskich, magnackich i domach bogatych kupców. Płytki takie były po wypaleniu zazwyczaj żółto-czerwone, a ich odcienie zależały od złoż

73 Gлина szklawna lub ziemna zwana z angielska *slip* była mocniej nasączona wodą lub alkoholem, a w procesie suszenia i wypalania kurczyła się, przez co płytki osiągały finalnie mniejsze rozmiary. Produkowano je w wielkościach od $10,5 \times 10,5$ do 14 cm długości boku. Ów zbliżony do średniowiecznego sposób produkcji płytek przetrwał do dziś w istniejącej wciąż fabryce Craven Dunhill w Jackfield w Wielkiej Brytanii.

gliny, z jakiej zostały wykonane. Technikę inkrustacji doprowadzono do perfekcji na początku XIV wieku, gdy zaczęły powstawać całe panele podłogowe, zdobione techniką sgraffito. Tworzono je jak zwykle inkrustowane, dwukolorowe płytki, przy czym przed glazurowaniem jasny wzór powlekano warstwą białej, wilgotnej gliny szklawej lub angoby⁷⁴ i nacinano go, uwypuklając szczegóły: fałdy szat, sierść, szczegóły twarzy. Nacięcia ukazywały kolor podłoża płytek kontrastujący z kolorem wzoru. W procesie glazurowania ornamenty i postacie uzyskiwały kolor żółty, a tło było czerwono-brązowe. Dzięki tej innowacji obok posadzek o powtarzalnych ornamentach (kapitułarze katedr w Salisbury w hrabstwie Wiltshire oraz Cleeve Abbe w Washford, Somerset) powstawały całe sceny ilustracyjne przedstawiające fundatorów i dobrodziejów opactw i kościołów (Chertsey Abbey, hrabstwo Surrey, Tring Church, Hertfordshire), gotyckie rozety o misternym wzornictwie (Meaux Abbey East Yorkshire, Muchelney Abbey, Somerset) czy tarcze herbowe i symbole heraldyczne (Westminster Abbey, Londyn). Zmierzch średniowiecznych płytek enkaustycznych nastąpił w pierwszej połowie XVI wieku wraz z pojawieniem się kolorowych płytek majolikowych, które z Włoch przybyły na północ Europy przez Flandrię.

4. ŚREDNIOWIECZNE POSADZKI MOZAIKOWE I PIERWSZE TERAZZA

Reliefowane lub inkrustowane płytki cieszyły się dużą popularnością w Europie od XIII do połowy XVI wieku, gdy zaczęły je wypierać

74 Angoba, z franc. *engoba*, inaczej pobiałka, to powłoka z białej lub barwionej glinki, którą powleka się wyrób ceramiczny przed wypaleniem. Po wypaleniu uzyskuje się powierzchnię matową. W produkcji płytek ceramicznych stosuje się pobiałki, w składzie których są: fryty, glinki, kaoliny, piaski szklarskie, mączki wapienne oraz inne dodatki (np. cyrkon).

posadzki kamienne, zwłaszcza marmurowe, a także tworzone jeszcze eksperymentalnie posadzki terrazzowe. O mozaikach podłogowych nie zapomniano wszakże w średniowieczu, mimo że były wynalazkiem starożytnych⁷⁵. Dekorowano nimi bizantyjskie kościoły wczesnochrześcijańskie i pierwsze katedry gotyckie. We Włoszech, gdzie powszechnym materiałem był różnokolorowy marmur, posadzki układano z kamieni przycinanych według wyznaczonych wzorów. Technika ta, zwana *opus sectile*, polegała na łączeniu przyciętych dożądanego rozmiaru różnych materiałów: marmuru, macicy perłowej i szkła (il. 21, s. 137). Ornamentyka podłóg powtarżała proste wzory geometrycznych mozaik rzymskich oraz wysublimowane sceny ilustracyjne – z tą różnicą, że elementy, z których układano posadzki, były znacznie większe od greckich i rzymskich *tesserae*. Rozpropagowali ją zwłaszcza, począwszy od XII wieku, członkowie rodziny Cosmatici, a sztukę unikatowego zdobnictwa posadzek z porfiru, granitu i marmuru nazwano *arte cosmatesca* (il. 22, s. 137). Charakterystyczne cechy posadzek Cosmatici to płynące linie i układy geometryczne zdobione misternymi ornamentami z kolorowych kamieni. Pokolenia Cosmatici zdobiły w Rzymie nie tylko posadzki, ale trony biskupie, baldachimy, kolumny, grobowce. Do najważniejszych realizacji należą wystroje w kościołach Santa Maria Maggiore, San Clemente i Santa Maria in Cosmedin.

Do najciekawszych realizacji zachowanych do dziś na terenie południowej Europy, zwłaszcza na obszarze dzisiejszych Włoch, należą także: posadzka bazyliki św. Marka w Wenecji (XIII–XV wiek), stanowiąca żywy „wzornik” ornamentów stosowanych później w licznych realizacjach⁷⁶ oraz rozbudowane ilustracyjnie „sceny przedstawiające” i naturalistyczne z katedr w Sienie i Florencji (XIV–XVIII wiek). Panele posadzkowe ze Sieny są niewątpliwie szczytowym osiągnięciem włoskiego kamieniarstwa z pogranicza epok – średniowiecza, renesansu i baroku. Pawiment ten

⁷⁵ G. Lang, *1000 Tiles...*, *op. cit.*, s. 80–81.

⁷⁶ T. Sammartini, *Pavimenti...*, *op. cit.*

Giorgio Vasari określał jako „najpiękniejszy (...) wielki i najwspanialszy, jaki kiedykolwiek wytworzono” (il. 23, s. 138). Pierwsze panele zaczęto tworzyć w roku 1369. Znanych jest kilkanaście nazwisk twórców tej posadzki: w XIII i XIV wieku tworzyli ją między innymi Antonio di Brunaccio, Sano di Marco, Francesco di Ser Antonio, Marchese d’Adamo da Como, w XV – Domenico di Niccolò, Stefano di Giovanni, Domenico di Bartolo, Pietro del Minella, w XVI – sienieński mistrz manieryzmu Domenico Beccafumi, w XVIII – projektant Carlo Amidei, Mateo Pini. Nie ulega wątpliwości, że to wspólne dzieło artystów anonimowych i znanych z nazwiska jest syntezą dokonań szkoły sienieńskiej. W warstwie formalnej posadzka sienieńska jest „hymnem na cześć mądrości”. Przedstawia symbole i postacie zaczerpnięte nie tylko ze Starego Testamentu, ale z tradycji i metafizyki zarówno ludów Wschodu, jak i Zachodu. W „obrazach” pawimentu pojawia się postać Hermesa Trismegistosa, alegoria Wzgórza Mądrości, Koła Fortuny, Sybilli jako personifikacji objawienia Chrystusa, wyobrażenie siedmiu okresów życia człowieka, historie Eliasza i Dawida. Jest to „przestrzeń wszystkich czasów” zamknięta w jednym miejscu, zakłeta w różnobarwnych kawałkach marmuru, w maestrii wykonania i perfekcji ornamentu⁷⁷ (il. 24, s. 138).

Chronologicznie najstarsze średniowieczne mozaiki, wykonywane z modułów glinianych, powstały pod koniec XII wieku i przetrwały do dnia dzisiejszego w opactwie St. Denis w Paryżu. Układano je także w innych opactwach i klasztorach Francji. Około roku 1200 mnisi cystercy przywieźli technologię układania mozaikowych posadzek do Anglii. Północnoeuropejskie mozaiki tworzone były bowiem nie z marmuru, ale z kawałków wyrobionej gliny przyciętych do określonych kształtów pod nieznacznym kątem, tak że podstawa glinianych elementów miała mniejsze pole niż ich wierzch. Gliniane elementy suszono, a następnie układano z nich wzór posadzki tak, by wierzchy modułów przylegały do siebie, a przestrzenie między nimi wypełniała zaprawa, co zwiększało

77 B. Santi, *The Marble Pavement of the Cathedral of Siena*, Firenze 2013, s. 5–9.

ich przyczepność do podłoża. Pierwszym i podstawowym wzorem takiej posadzki były czarne i białe kwadraty ułożone w szachownicę. Najbardziej skomplikowane szablony wzorów zbudowane były wokół okręgów i tworzyły geometryczne rozety. Kolorystyka mozaik zależała od chemicznego składu glazury. Kolory jasne powstawały przez pokrycie jasnych elementów warstwą wilgotnej białej gliny i zastosowanie przezroczystej glazury na bazie ołowiu. Brąz uzyskiwano przez stosowanie przezroczystej glazury ołowianej nakładanej na moduły w naturalnym kolorze czerwonym. Ciemna zieleń powstawała dzięki zastosowaniu glazury ołowianej z dodatkiem zielonego barwnika i pokryciu nią czerwonej płytki. Czerni otrzymywano przez dodanie do glazury ołowianej miedzi i pokrycie nią czerwonych płytek.

Tworzenie mozaiki z glinianych elementów wymagało nie lada precyzji. Tu także stosowano technikę *opus sectile*. Każdy kawałek układanki był uważnie docinany i wpasowywany dokładnie w to miejsce, w którym miał się znaleźć. Zasada ta dotyczyła zwłaszcza pawimentów, na których układano wzory skomplikowane, przede wszystkim rozety. Tak jak to czynili starożytni Rzymianie, komponowanie wzoru zaczynano zawsze od środka. Praca przy tworzeniu takich kompozycji była tak precyzyjna, żmudna i czasochłonna, że począwszy od końca XIII wieku techniki tej zupełnie zaprzestano⁷⁸.

Technologią, którą na grunt nowożytny przenieśli w XV wieku weneccy kamieniarze, było terazzo. Termin ten, składający się z dwóch słów, *terra* – ziemia i *radere* – golić, oznacza gładkie, wypolerowane posadzki tworzone z rozdrobnionych materiałów kamiennych: kwarcu, granitu, marmuru oraz szkła, zespolone ze sobą za pomocą spoiwa, którymi początkowo były wypalony, sproszkowany i wilgotny wapień lub glina, a od początków XIX wieku cement⁷⁹. Pierwsze posadzki terazzowe powstały

78 H. Lemmen, *Tiles...*, *op. cit.*, s. 20.

79 B. Gaethke, M. Junghölter, U. Looft-Gaude, *Bunte Steine, Buntglas. Fliesen, Terazzo und Glasfenster um 1900*, Husum 2008, s. 40–52.

już w okresie neolitu (9000–8000 p.n.e.) na terenach Zachodniej Azji oraz południowo-wschodniej Anatolii w Turcji (7000 p.n.e.). Recepturę technologii, używanej w starożytnym Rzymie także jako podkładu pod posadzki ceramiczne, przedstawia Witruwiusz:

należy ułożyć warstwę kamieni nie mniejszych niż mieszczących się w garści. Po nałożeniu tego podkładu trzeba przyrządzić tłuczeń o ile jest świeży. Wapno powinno stanowić jedną czwartą w stosunku do gruzu, natomiast jeśli tłuczeń był już używany, należy dodać dwie siódme wapnia. Następnie należy ułożyć go, a dekurie⁸⁰ powinny go ubić drewnianymi ubijakami; po ubiciu masa ta powinna być co najmniej na trzy czwarte stopy gruba. Na to nakłada się warstwę składającą się z trzech części tłuczonych skorup glinianych zmieszanych z jedną częścią wapna⁸¹.

Na przełomie średniowiecza i renesansu terazzo uważane było za rodzaj niskobudżetowej posadzki, do produkcji której stosowano różne odpady kamienne. Rzemieślnicy dekorowali nimi zewnętrzne patio, tarasy i gliniane chodniki. Z czasem udoskonalono technologię wytwarzania, stosując coraz drobniejszy i barwniejszy materiał kamienny oraz dokładniejszy sposób polerowania, przez co posadzka stawała się gładka i lśniąca, a co za tym idzie – terazzo stało się obiektem pożądania klas panujących. W zdobieniach bordiur używano szkła z Murano, zwłaszcza wytwarzanego w technice *millefiori*⁸², macicy perłowej i kamieni

80 Dekurie – łac. *decuria*, w Starożytnym Rzymie oddziały składające się z 10 ludzi pod wodzą dowódcy zwanego *decurio*.

81 Witruwiusz, *O architekturze ksiąg dziesięć*, Warszawa 1999, s. 170.

82 *Millefiori* – z wł. „tysiąc kwiatów”. Technika zdobienia szkła mającego imitować kwitnące kwiaty. Termin ten odnosił się niegdyś do szkła mozaikowego, lecz dziś najczęściej związany jest ze szkłem weneckim, zwłaszcza produkowanym w warsztatach Murano.

półszlachetnych takich jak malachit, ametyst. Najstarsze, pochodzące z XV wieku, a jednocześnie największe europejskie terazzo na bazie wapienia, mające 1000 m² powierzchni, oglądać można do dziś w Sali Wielkiej Rady (Sala del Maggior Consiglio) w weneckim Pałacu Dogów. Sukcesywnie instalowano terazzo we wszystkich reprezentacyjnych pomieszczeniach tego pałacu. Architektem, który w swych realizacjach architektonicznych stosował ten trwały i nowoczesny materiał, był Andrea Palladio (1508–1580). Posadzka terazzowa z XVI wieku zachowała się w jednej ze słynniejszych renesansowych willi Palladia, położonej w pobliżu Wenecji Villi Foscari – zwanej też La Malcontenta.

5. GLAZUROWANA CERAMIKA ARCHITEKTONICZNA LUDÓW ISLAMU

Potężnym ośrodkiem produkcji średniowiecznej ceramiki architektonicznej były kraje islamskie. Fundamentalną rolę w tamtejszej sztuce odgrywała dekoracja, która w jedno połączyła dwa wynalazki kultury islamu: monumentalne budowle i kaligrafię. Od około IX wieku okładziny ceramiczne, tak charakterystyczne dla architektury islamskiej, zaczęły być powszechnie używane w zdobieniach meczetów, pałaców, szkół religijnych – medresów, bazarów, miejsc świętych i grobowców⁸³. Co charakterystyczne, islamska ceramika architektoniczna używana była do pokrycia zarówno podłóg, ścian, obramień portali, sklepień wewnętrznych, jak i zewnętrznych połączeń ozdabianych budynków. Kultura islamu rozwijała się w krajach Środkowego Wschodu, części Azji, północnej Afryki i południowej Hiszpanii. Początki religii islamskiej sięgają I połowy VII wieku. Wiara rozprzestrzeniła się po śmierci Mahometa w 632 roku, wraz z inwazją muzułmanów na kraje północnej Afryki, Hiszpanię, Syrię, Mezopotamię i Persję.

83 W. Szolginia, *Ceramika architektoniczna*, op. cit., s. 107.

Zasady religii islamu surowo zakazywały odzwierciedlania postaci Boga, uznając to za bluźnierstwo, stąd obserwujemy w ornamentyce islamu takie nagromadzenie elementów stylizowanych. Z konieczności system dekoracyjny sztuki islamskiej stał się aikoniczny, niefiguralny, oparty na ornamentach i geometrii. Realizm ustąpił abstrakcji, formom uproszczonym, w których główną rolę zaczęły odgrywać figury geometryczne, zwłaszcza okręgi i ich podziały. „Każdy wzór geometryczny zaczyna się od okręgu. To pierwszy krok. Wszystko, co dzieje się później, jest tworzeniem nieskończonej mnogości wzorów przy pomocy cyrkla, linii i rotacji”⁸⁴. Od tego, na ile części dzielono okrąg, z którego budowano wzór, zależało jego zakwalifikowanie do trzech głównych grup: wzorów czterokrotnych, pięciokrotnych i sześciokrotnych. Rodzina wzorów czterokrotnych gromadziła wszelkie modyfikacje zawierające w sobie liczbę 4 i jej wielokrotność. Rodzina wzorów pięciokrotnych opierała się na wielokrotności liczby 5, a rodzina wzorów sześciokrotnych na wielokrotności liczby 6. Podział ten, wypracowany przez artystów islamskich i stosowany powszechnie w sztuce Bliskiego Wschodu, stanął w XIX wieku u podstaw tworzenia nowożytnego parkietażu (il. 25, s. 139).

Poza wzornictwem opartym na zasadach geometrii islamska ceramika architektoniczna operowała niezwykle bogactwem ornamentyki – od przedstawień roślinnych i zwierzęcych, arabesek, po inskrypcje kaligraficzne pochodzące z Koranu⁸⁵. Wzorami niefiguralnymi dekorowano głównie miejsca kultu, podczas gdy przedstawienia postaci ludzkich dozwolone były w pomieszczeniach o charakterze prywatnym. Po raz pierwszy zastosowano niespotykane dotąd formy płytek: kształty ośmioramiennej gwiazdy, krzyża o ściętych skośnie ramionach, ośmioboków. Użycie ceramiki architektonicznej jako elementu licującego ściany

84 E. Broug, *Islamic Geometric Design*, London 2015, s. 15.

85 D.H. Cohen, C. Hess, *Tin-Glaze Pottery in Europe and the Islamic World*, London 1973, *passim*.

rozciągało się geograficznie od terenów Turkiestanu, poprzez Persję, Turcję, Egipt, Tunis, Algier i Maroko, aż do Hiszpanii⁸⁶.

Islamska ceramika architektoniczna powstawała w niewielkich rodzinnych manufakturach, lokowanych zwykle w miejscach, gdzie istniały pokłady materiałów odpowiednich do jej produkcji oraz zapotrzebowanie na produkty finalne, jakimi były okładziny ceramiczne. Manufaktury chroniły receptury wytwarzania ceramiki, przekazując wiedzę w obrębie rodziny, co spowodowało kilkusetletnie trwanie islamskiej tradycji ceramicznej w jej konserwatywnym i niezmiennym kształcie. Do perfekcji doprowadzono technologię zdobienia naszkliwnego i podszkliwnego. Wzory wytłaczano, rzeźbiono, inkrustowano glinami o różnych barwach, posługiwano się sgraffitem (il. 26, s. 140). Islamscy twórcy wykształcili cztery podstawowe technologie produkcji ceramiki architektonicznej: z zastosowaniem szkliw iryzujących, czyli połyskujących lub lśniących, mozaiki, *cuerda seca* i ceramikę malowaną pod szkliwieniem⁸⁷.

Wznowienie techniki glazurowania w Azji Mniejszej i jej późniejsze rozprzestrzenienie się w Europie jest jednym z najważniejszych zjawisk w historii tej gałęzi ceramiki. Ceramika architektoniczna iryzująca powstawała poprzez dodanie do glazury związków srebra lub miedzi, które po wypaleniu nadawały płytkom efektu metalicznego, odbijającego światło⁸⁸. Uzyskanie zadowalającego efektu opalizującego było bardzo trudne, dlatego ceramika taka powstawała w ograniczonej liczbie warsztatów, głównie w Bagdadzie i Basrze w Iraku (IX–X w.), w Fustat w Egipcie (X–XI w.), w Raqqa w Syrii i Kashan w Iranie (II poł. XII–XIV w.). Z Egiptu

86 G. Lang, *1000 Tiles...*, *op. cit.*, s. 33–53.

87 Metoda produkcji płytek iryzujących i malowanych pod szkliwieniem wykorzystywana była także w produkcji ceramiki użytkowej. Malatura наносzona była zarówno na szkliwo wypalone, jak i niewypalone, *cf.* P. Rada, *Techniki ceramiki artystycznej*, *op. cit.*, *passim*.

88 Stosowanie związków metali przy produkcji glazury w celu uzyskania efektu lśnienia znane było już w starożytnym Egipcie, gdzie wykorzystywano je do produkcji ozdobnego szkła.

technologia przeniesiona została do Malagi i Walencji, do zdominowanej przez Maurów Hiszpanii (xiv i xv wiek). Stopniowo metodę iryzującą, zwaną też lustrowaną, udoskonalano, używając specjalnych, metalizujących powłok i stosując podwójne wypalanie ceramicznych elementów. Abu'l Quasim, członek jednego z rodzinnych klanów islamskich ceramików z Kashan, opisał w roku 1301 w swym manuskrypcie sposób produkcji „emalii dwóch wypaleń”⁸⁹: „To, równomiernie, dokładne wypalenie powoduje odbijanie złotych i czerwonych refleksów, lśniąc jak światło słońca”⁹⁰.

Użycie mozaik zapoczątkowano w sztuce islamskiej w wieku XII. Wytwarzano je dwiema metodami. Pierwsza polegała na wycinaniu płytek nożem, tuż przed wypaleniem, z kawałka twardej gliny. Poszczególne elementy wycinano jako nieco większe niż finalne z uwagi na kurczenie się materiału ceramicznego pod wpływem ciepła. Po wysuszeniu elementy mozaiki były wypalane po raz pierwszy, a potem powlekane monochromatyczną glazurą i wypalane w niższej temperaturze po raz drugi. Nie zawsze jednak pasowały do siebie, bo kurczyły się nierównomiernie, stąd też wynaleziono drugą metodę, która temu zapobiegała. Posługujący się nią ceramicy wypalali najpierw większy kawałek gliny, do którego dostawiano małe, wypalone wcześniej elementy mozaiki i odrysowywano na nim poszczególne kształty. Wyodrębniano je z większej połaci za pomocą specjalnego topora do ceramiki, o dwustronnych, ostrych jak brzytwa krawędziach. Metoda wymagała dużej precyzji, ale jeśli stosował ją doświadczony ceramik, pozwalała na otrzymanie dokładnie dopasowanego wzoru. Kształty islamskich mozaik były zwykle oparte na prostych figurach geometrycznych: kwadracie, prostokącie, rombie, choć zdarzały się

89 H. Lemmen, *5000 Years of Tiles*, London 2013. Autor pisze, że „dwa wypalenia” w przypadku produkcji płytek połyskujących odnosiły się do sposobu produkcji, gdzie na wypaloną, glazurowaną już ceramikę nanoszono drugą warstwę metalicznej glazury, a po wypaleniu polerowano, co zwielokrotniało efekt lśnienia.

90 *Ibidem*, s. 38.

również elementy zaokrąglone. Tworzono z nich całe ciągi powtarzalnych ornamentów i arabesek, także plecionki geometryczne z motywem rozety i gwiazdy. Takie wzory, w typie *horror vacui*, tworzono przez nagromadzenie różnorodnych, przylegających do siebie, a nawet przenikających się misternie ornamentów. Islamscy dekoratorzy opanowali tę sztukę do perfekcji, nie tylko odnosząc ją do ścian i podłóg, ale łącząc ją z innymi elementami wystroju: stiukami, zdobieniami z drewna, wzorami tkanin i ceramiki użytkowej. Mozaiki stosowane były w zdobieniu ścian i podłóg w Iranie i Indiach oraz w Maroku i mauretańskiej części Hiszpanii. Najpiękniejsze ich przykłady to polichromowana mozaika z mauzoleum Chini-ka-Rauza w Agrze (1635) oraz realizacje mozaikowe w meczetach w Kutubiyya i Marakeszu czy pałacu Alhambra w Granadzie⁹¹.

Trzecia metoda zdobienia ceramiki architektonicznej w islamie była znacznie bardziej pracochłonna niż wytwarzanie mozaik. Technologia *cuerda seca*, z hiszpańskiego „twardy sznur”, wynaleziona została około II połowy XIV wieku w Azji Centralnej i Iranie i stała się szczególnie popularna w wieku XV (il. 27, s. 140). Polegała na malowaniu wzorów na glinianej powierzchni za pomocą tłustej substancji (był to zwykle tlenek manganu zmieszany z tłuszczem), a następnie wypełnianiu powstałych przestrzeni kolorowaną glazurą. „Tłuste” linie zatrzymywały w swych granicach rozwodnioną farbę i po wypaleniu znikły, pozostawiając obramienie w postaci ciemnej, delikatnej obwódki i pozwalając na dokładne połączenie się kolorów wzoru⁹². Metodę *cuerda seca* stosowano także w zastępstwie metody mozaikowej, gdyż pozwalała ona na szybkie namalowanie wzoru mozaikowego na dużej powierzchni glinianej płyty i wypalenie jej, co znacznie skracało proces tworzenia, a efekt, jaki uzyskiwano, był podobny do efektu prawdziwej mozaiki. Pierwsze płytki ceramiczne wytworzone metodą *cuerda seca* powstały w Heracie i Samarkandzie za panowania

91 N. Riley, *A History of Decorative Tiles*, *op. cit.*, *passim*, H. Lemmen, *Tiles...*, *op. cit.*, *passim*; V. Porter, *Islamic Tiles*, London 1995, *passim*.

92 P. Rada, *Techniki ceramiki artystycznej*, *op. cit.*, *passim*.

dynastii Timurydów (1370–1526), po czym rozprzestrzeniły się na Iran i Irak. Sposób produkcji znany był również w Imperium Osmańskim, gdzie ceramiką dekorowano meczety i grobowce⁹³. W Hiszpanii za panowania Maurów płytki *cuerda seca* o charakterystycznych kolorach: niebieskim, zielonym, pomarańczowym, brązowym, purpurowym i białym imitowały wzory mozaikowe.

Ceramika architektoniczna malowana pod szkliwieniem jest jedną z najbardziej charakterystycznych dziedzin tego rzemiosła w sztuce islamskiej. Polega na malowaniu wzorów na materiale ceramicznym i pokrywaniu go bezbarwną glazurą, co pozwala artyście skupić się na dokładności wykonywanego rysunku oraz na użycie pędzli o różnorodnej fakturze i szablonów. Tę technologię zaczęli stosować jako pierwsi w produkcji porcelany Chińczycy, którzy zainspirowali twórców islamskich ze Środkowego Wschodu. Przez Azję Środkową, szlakiem jedwabnym, przywożono na Bliski Wschód chińskie wyroby ceramiczne stanowiące niedościgniony wzór dla twórców islamskich. Na początku xv wieku warsztaty zlokalizowane w Egipcie, Syrii i Turcji zaczęły produkcję biało-niebieskich, malowanych, a następnie szkliwionych płytek, powtarzając motywy zaobserwowane na chińskiej porcelanie. Ponieważ na Bliskim Wschodzie nie występowały naturalne komponenty do produkcji porcelany (biała glina kaolinowa, skałki), rzemieślnicy islamscy powlekali materiał ceramiczny wilgotną, jasną gliną angobową i po jej stwardnieniu malowali wzory inspirowane chińskimi za pomocą niebieskich pigmentów. Ostatnim etapem było powlekanie płytki bezbarwną glazurą.

Po podbiciu Konstantynopola przez sułtana Mehmeda II Zdobywcę w roku 1453, ostatecznym kresie Bizancjum i zamianie dawnego chrześcijańskiego miasta w nową stolicę Imperium Osmańskiego – Stambuł – nastąpiła

93 Do najciekawszych realizacji należą dekoracje wnętrz Pałacu Topkapı, Istambuł, Yeşil Cami – „Zielony Meczet”, grobowiec Mehmeda I, Bursa (Turcja), Wielki Meczet Masjid-i-Shah, Isfahan (Iran).

nowa era rozwoju islamskiej ceramiki. Przebudowy istniejących świątyń (Hagia Sophia) i budowy kolejnych pałaców, meczetów i grobowców wymagały ciągłych dostaw ceramicznego materiału dekoracyjnego. Stąd też w mieście Iznik, zwanym dawniej Nikaja lub Nikea, położonym 100 kilometrów na południowy wschód od Stambułu, powstało w XV wieku jedno z największych centrów produkcji ceramiki w świecie islamskim⁹⁴. Sprowadzono tutaj mistrzów ceramiki z Persji, którzy zaczęli wytwarzać ceramikę na wysokim poziomie technicznym i artystycznym. Ornamentyka ceramiki z Iznika odwzorowywała przede wszystkim motywy kwiatowe, w wiernym oryginałowi, naturalistycznym wydaniu (il. 28, s. 141). Bardzo łatwo rozpoznać dziś przedstawienia tulipanów, hiacyntów, peoni, goździków, róż, pędów winogron, kwiatów uprawianych szeroko, na przykład w ogrodzie pałacu Topkapı⁹⁵. Stosowano również stylizacje motywów kwiatowych i geometryczne plecionki, co szczególnie przejawiało się w motywach hatayi⁹⁶ i rumi⁹⁷. Często obydwa style umieszczano obok siebie, co stało się typowym sposobem obrazowania w XV wieku. Ceramika iznicka produkowana była z czerwonej gliny powlekanej gliną angobową zdobioną ornamentyką roślinną i pokrywaną bezbarwną glazurą ołowiową. Kolorystyka oscylowała wokół błękitu kobaltowego, turkusowego, purpury i zieleni. Szczyt rozwoju ceramiki iznickiej, nie tylko architektonicznej, przypadł na wiek XVI, gdy pracowało tam ponad 300 pieców ceramicznych. Ostatnie wielkie zamówienia na ponad 21 000 płytek, dekorowanych w pięćdziesięciu różnych wzorach,

94 N. Atasoy, J. Raby, *Iznik. The Pottery of Ottoman Empire*, London 1989; W.B. Denny, *Iznik: the Artistry of Ottoman Ceramics*, London 2004.

95 V. Porter, *Islamic...*, *op. cit.*, *passim*.

96 Hatay – był to motyw dekoracyjny stosowany w ceramice z warsztatów iznickich, odzwierciedlający motywy przeniesione z Dalekiego Wschodu, na przykład wygląd chrześcijańskiego kwiatu lotosu, medalionów i palmet.

97 Rumi – była formą arabeski związanej z Seldżukami rumijskimi, przejętej przez Osmanów, opartej na geometrycznej plecionce z połączonych ze sobą gwiazd i wieloboków.

wykonano w roku 1609 do ozdobienia Błękitnego Meczetu w Stambule⁹⁸. Pod względem technologicznym ceramika islamska jest fajanssem. Tajemnice jej produkcji, ściśle strzeżone przez rzemieślników, przekazywane z ojca na syna, nierzadko ginęły po wygaśnięciu rodu. Mimo obwarowań sekret produkcji islamskiego fajansu, zwanego później także majoliką, przedostał się z Azji Mniejszej i Syrii do Włoch (Faenza) i Hiszpanii (Walencja).

6. CERAMIKA HISZPAŃSKA I PORTUGALSKIE AZULEJOS

Pierwsze ceramiczne płytki pojawiły się w Andaluzji po tym, jak schronili się tam perscy rzemieślnicy uciekający przed pustoszącym Persję Czyngischanem (1220–1222). *Azulejos* kojarzą się z czymś cennym, gładkim, lśniącym i niebieskim, choć płytki te produkowano w różnych kolorach. Pierwsze w Europie elementy ceramiki architektonicznej wykończono glazurą na bazie tlenku cyny tworzone w Hiszpanii w XIV wieku. Powstawały początkowo w warsztatach należących do Maurów, a po rekonkwiecie Hiszpanii przez chrześcijan nadal pozostawały w rękach rzemieślników mauryjskich, masowo przyjmujących wiarę chrześcijańską⁹⁹. Ceramiczna tradycja rozprzestrzeniła się na terenie basenu Morza Śródziemnego i jako majolika dotarła przez Majorkę do Włoch.

W piętnastowiecznej Hiszpanii powstało wiele manufaktur ceramicznych, a najsłynniejsze mieściły się w Walencji i Sewilli. Produkowano tu ceramikę glazurowaną iryzującą, wzbogaconą tlenkami szlachetnych metali. Płytki powstawały poprzez użycie technologii „podwójnego wypalania”, znanej w islamie od wieków. Z czasem wzbogacono ją, zwłaszcza przy produkcji ceramiki lśniącej, o trzecie, finalne wypalenie, co skutkowało niezwykłą trwałością i wysokim poziomem estetyki wytwarzanego

98 Z. Żygulski jun., *Sztuka turecka*, Warszawa 1988, s. III.

99 Byli to *convertos* – ci, którzy się przechrzcili, lub *christianos nuevos* – nowi chrześcijanie.

materiału. Płytki z warsztatów w Walencji charakteryzowały się przemieszaniem ornamentyki arabskiej i motywów wywodzących się z chrześcijaństwa. Wykładano nimi nie tylko podłogi i ściany, ale także coraz częściej sufity¹⁰⁰.

Na przełomie xv i xvi wieku ważnymi ośrodkami produkcji ceramiki hiszpańskiej stały się obok Sewilli także Walencja i Toledo. Wykształcono tam metodę produkcji pseudomozaik zwanych *arista* (krawędziowe). Mozaiki takie powstawały poprzez wyciśnięcie w wilgotnym materiale ceramicznym wzoru. Przestrzenie między jego krawędziami wypełniano kolorowymi glazurami, a po wypaleniu ułożone na ścianie płytki imitowały mozaikę geometryczną. Ich ornamentyka wykorzystywała stylizowane motywy kwiatowe, zwierzęce, starożytne i heraldyczne. Wytworzona metodą krawędziową ceramika posłużyła do ozdobienia ścian między innymi starej katedry w Coimbrze w Portugalii (il. 29, s. 141).

Produkcję *azulejos*¹⁰¹ wprowadzili na Półwyspie Iberyjskim Mauroowie już w XIII wieku. Nazwa, która dotarła do języka portugalskiego za pośrednictwem hiszpańskiego, jest pochodzenia arabskiego, lecz wywodzi się od perskiego słowa oznaczającego lazuryt (lapis lazuli), półszlachetny kamień o niebieskiej barwie. Z Hiszpanii produkcja *azulejos* przeniknęła do Portugalii, gdzie pierwsze wytwórnie powstały około roku 1550. Mniej więcej w tym samym czasie z Włoch, poprzez Flandrię i Hiszpanię dotarła do Portugalii majolika. Przyjmuje się, że najstarsze fragmenty okładzin tego typu, pochodzących jeszcze z XIII wieku, odkryto w opactwie cystersów Santa Maria de Alcobaça. Był to jednak przypadek odosobniony¹⁰². Pośród najstarszych *azulejos*, wykonanych najbardziej archaiczną techniką, odnajdziemy dekorację z kaplicy pałacu

100 R.J. Charleston, *World Ceramics*, London 1968, *passim*.

101 *Az-zulay* – z języka perskiego to mały, wypolerowany kamień lub z języka arabskiego *al-zulaich* – kamień mozaikowy.

102 *Azulejos. Wykładziny ceramiczne w Portugalii od XV–XX w. Katalog wystawy*, wstęp R. Salinas Calado, Warszawa 1979, s. 5.

królewskiego w Sintrze (obecnie Palácio Nacional). W technice tej z niewielkich różnokolorowych kawałków przypominających mozaikę układano kunsztowne, wzajemnie przenikające się formy geometryczne o wyraźnie arabskiej proveniencji. Dekoracja ta powstała około roku 1497 w stylu manuelińskim, stojącym na pograniczu gotyku i renesansu, wzbogaconym o elementy orientalne, rozwijającym się w Portugalii w latach 1495–1521 za panowania króla Manuela I Szczęśliwego. Ceramika ta pochodziła z Sewilli, a wykonano ją z wykorzystaniem technik *arista* i *cuerda seca*. W wieku XVI zamawiano ceramikę w warsztatach włoskich w Urbino i Wenecji, by pod koniec stulecia rozwinąć produkcję w warsztatach rodzimych. Charakterystyczne stało się odejście od ceramiki kolorowej i użycie tylko dwu barw: białego tła i niebieskiego wzoru. Czasem stosowano obramienia w kolorach żółci i brązu. Było to spowodowane silną konkurencją między warsztatami portugalskimi i holenderskimi, co nasiliło się zwłaszcza w wieku XVII. Zmianie uległa wtedy także stylistyka zdobień. W miejsce wzorów geometrycznych i arabesk zaczęto wprowadzać rysunki o znacznie bogatszej treści, sceny figuralne, modne w owym czasie malarstwo iluzyjne. Stosowano je na panelach i całych połaciach ścian. Były to monumentalne, zamknięte kompozycje, co zdecydowanie odróżniało je od okładzin holenderskich w formie otwartej. Malarskie *panneau* ze scenami figuralnymi odznaczało się na tle produkcji z innych europejskich warsztatów wykwintnym rysunkiem i mistrzostwem technicznym.

Ceramiką *azulejos* zdobiono na wielką skalę nie tylko domy w stolicy, ale i pałace wiejskie położone poza Lizboną, barokowe kościoły i opactwa. Do najciekawszych realizacji należały wystroje wnętrz Quinta da Bacalhôa niedaleko Azeitão (1565), Frontiera Palace niedaleko Lizbony (1670), klasztoru São Vincente de Fora (1730–1735). Trzęsienie ziemi, jakie nawiedziło Lizbonę w roku 1755, sprawiło, że zaistniała pilna potrzeba odbudowy miasta, a co za tym idzie – odtworzenia bogatego zdobnictwa ceramicznego. Paradoksalnie to nieszczęśliwe zdarzenie doprowadziło do odrodzenia się manufaktur ceramicznych, a nawet za panowania

Józefa I do powstania królewskiej fabryki materiałów ceramicznych – Real Fábrica de Louça do Rato w roku 1767¹⁰³.

7. MAJOLIKA ŚCIENNA I POSADZKOWA W RENESANSOWYCH WŁOSZECH

Z Italii epoki renesansu bierze początek fajans, technika ceramiczna zwana też majoliką. Mianem tym określa się wyroby ceramiczne pokryte ołowiowo-cynowymi polewami kryjącymi. Powstanie tej techniki wiąże się z silnymi wpływami stojącej na wysokim poziomie glazurowanej ceramiki mauretańsko-hiszpańskiej na warsztaty włoskie¹⁰⁴. Pierwsze próby tworzenia takiej ceramiki miały miejsce w Orvieto już w początkach XIII wieku. Ten materiał ceramiczny nie był szczególnie wyrafinowany kolorystycznie. Wśród barw dominowały miedziana zieleń i fioletowy mangan. W XV wieku ceramika ta dotarła do Włoch z Walencji poprzez Baleary, głównie Majorkę, co mogło przyczynić się do nazwania jej majoliką¹⁰⁵. Mimo podobieństw technologicznych z ceramiką hiszpańską

103 Odbudowę miasta po trzęsieniu ziemi powierzono Sebastião José de Carvalho e Melo, szerzej znanemu jako markiz de Pombal, który po raz pierwszy w historii budownictwa zastosował rozwiązania architektoniczne odporne na wstrząsy sejsmiczne i metodę budowy domów z elementów prefabrykowanych.

Cechą charakterystyczną jego stylu zwanego *pombalino* było wznoszenie budynków na regularnej siatce szerokich ulic. Fasady domów były oszczędne w formie, klasycyzujące, dekorowane ceramicznymi płytkami *azulejos* o uproszczonych, geometrycznych wzorach w kolorystyce białolazurowej, umieszczanych na taflach ceramiki skośnie i tworzących niekończący się wzór.

104 A. Pica, *Keramikfliesen*, Tübingen 1970, s. 40.

105 Wielu badaczy, w tym Hans van Lemmen, sugeruje, że nazwa majolika pochodzi raczej od hiszpańskiego określenia *obra de Mallequa* – wyroby z Malagi, która była ważnym hiszpańskim centrum ceramicznym, lub od nazwiska genueńskiej rodziny kupieckiej Majolo, która trudniła się handlem ceramiką. Cf. H. Lemmen, *5000 Years of Tiles*, *op. cit.*, s. 112.

włoska majolika wzniosła na wyżyny sztuki jej wytwarzania i zdobienia, przy czym stała się jednym z najważniejszych osiągnięć w dziedzinie tworzenia ceramiki w ogóle¹⁰⁶.

Zasady wytwórstwa majoliki opisuje najstarszy podręcznik z tej dziedziny: *Li tre libri dell'arte del vasajo* napisany przez Cipriana di Michele Piccolpasso w roku 1557¹⁰⁷. Jest to dzieło ważne z punktu widzenia rozprzestrzeniania się wiedzy na temat produkcji, bo odtąd technologiczne niuanse przestały być zazdrośnie skrywaną tajemnicą. Piccolpasso napisał książkę na prośbę kardynała François de Tournon, przedstawiając proces powstawania majoliki od pozyskiwania i wyrabiania gliny przez opis narzędzi i pieców ceramicznych, kształtowanie korpusu przedmiotów z ceramiki, po receptury składu chemicznego glazury, barwienia i dekorowania.

Technika majoliki pozwalała na rozwój dekoracji naszkliwnej nie tylko linearnej czy płaszczyznowej, ale stosującej także półtony i światłocien przy dużej skali barwnej. Włoscy ceramicy kopiując proces wytwarzania majoliki w Walencji zaczęli używać do zdobień niebieskiej farby kobaltowej oraz purpury, a począwszy od xv wieku także zieleni i żółci. Kolory te uzyskiwane były przy zastosowaniu tlenków metali: niebieski – tlenku kobaltu, purpurowy bądź fioletowy – manganu, zielony – miedzi, żółty – antymonu,

106 R.A. Gentilini *et al.*, *L'Istoriato Libri A Stampa E Maioliche Italiane Del Cinquacento*, Faenza 1993; T. Wilson, *Ceramic Art of the Italian Renaissance*, London 1987; H. Lemmen, *Tiles in Architecture*, London 1993; N. Riley, *A History of Decorative Tiles*, Sydney 1997; F. Genitoni, *Where Tiles are Born*, Modena 1996.

107 Piccolpasso (1524–1579) był członkiem patrycjuszowskiej rodziny z Bolonii, który osiadł w połowie xv wieku w Castel Durante, ważnym ośrodku produkcji majoliki. Miał humanistyczne wykształcenie, był geodetą i inżynierem wojskowym, ale jego prawdziwym powołaniem było zdobienie majoliki. Około roku 1557 napisał *Trzy księgi vasajo o sztuce garncarskiej*, które są skarbnicą informacji na temat technik tworzenia majoliki wywiedzionych z doświadczeń nabytych w swoim warsztacie. Rękopis wzbogacony rysunkami typowych motywów dekoracyjnych przetrwał do dziś i jest przechowywany w bibliotece Muzeum Wiktorii i Alberta w Londynie.

a pomarańczowy – kombinacji antymonu i żelaza (il. 30, s. 142). Czarny barwnik powstawał z mieszaniny miedzi, manganu i kobaltu. Czerwieni prawie nie używano, ponieważ była bardzo trudna do uzyskania. Próbowano wyodrębnić czerwony pigment z mieszaniny octu winnego i tzw. *bolus armenus*¹⁰⁸, ale z uwagi na nieobecność tego komponentu na terenie Włoch i wysoki koszt produkcji barwnika używano go bardzo rzadko.

Wzory na ceramice malowano ręcznie, co wymagało precyzyjniejszego rysunku. Malatury nakładano bezpośrednio na wypaloną powierzchnię dekorowanego przedmiotu, powleczonego białą gliną angobową znaną jako *bianco*. Sposób ten różnił się tym od technologii szkliwionej ceramiki stosowanej w Hiszpanii, że tam rysunek nakładano na lekko wyschniętą angobę za pomocą pigmentów, przed wypaleniem i glazurowaniem. Po wykonaniu zdobienia ceramikę wypalano raz jeszcze, a ołowiowo-cynowa glazura nadawała przedmiotom piękny połysk. Z majoliki wyrabiano płytki ścienne, posadzkowe i stropowe, fryzy, obramienia, medaliony i ołtarze. W xv i xvi wieku włoskich płytek o różnych geometrycznych kształtach używano głównie do układania posadzek, a najpopularniejszym wzorem, który później wszedł do kanonu projektów, był kwadrat otoczony czterema sześciokątami. Kształtów okrągłych, trójkątnych i krzyżowych używano do aranżowania podłóg o skomplikowanych wzorach skorelowanych z całościowym wystrojem pomieszczeń, na przykład marmurowymi ołtarzami, freskami i bogatymi zdobieniami kamieniarki. Jedna z najpiękniejszych posadzek majolikowych zachowanych w pierwotnym miejscu znajduje się w Capella di San Sebastiano w kościele San Petronio w Bolonii. Posadzka, poza niewątpliwą maestrią wykonania, jest tym cenniejsza, że znane jest zarówno nazwisko osoby, która ją zamówiła, jak i nazwisko jej twórcy: powstała bowiem w roku 1478 na zamówienie Andrei da Faenza i wyszła z warsztatu rodziny Vaselli. Podłogę

108 *Bolus armenus* – z łac. czerwona glina występująca w Armenii, a także w okolicach miasta Synopa w Turcji. Glinka ta, bogata w związki żelaza, krzemiany glinu i magnez, zabarwiona jest na czerwono. W wieku xvi używano jej do kolorowania ceramiki iznackiej.

kaplicy zdobi około 1000 płytek o niezwyklej ornamentyce. Dominują elementy floralne i figuralne, znaki heraldyczne, maski, instrumenty muzyczne, przedstawienia broni i emblematów kościelnych, portretów i fantastycznych bestii „wysypujące się” jak z rogu obfitości. Ilustracje wyobrażają typowe symbole tamtego czasu: jednorożec przedstawia czystość, dzik – siłę, wąż – cierpliwość, jeleni – ostrożność, amorek z opaską na oczach – zakazaną miłość. Inną wartościową posadzką, zachowaną jedynie jako eksponat muzealny, jest majolikowa posadzka z kaplicy Lombardinich kościoła św. Franciszka z Forli we Włoszech (1513–1523). Jej znaczny fragment oglądać można w Muzeum Wiktorii i Alberta w Londynie¹⁰⁹ (il. 31, s. 142).

Najważniejszymi ośrodkami produkcji majoliki włoskiej nie tylko architektonicznej, ale przede wszystkim użytkowej, były Faenza, Urbino i Castel Durante. Od nazwy Faenzy nazwano wyrabianą w Italii majolikę fajansem¹¹⁰.

Włoska majolika to nie tylko posadzki, ale może przede wszystkim glazurowane ceramiczne rzeźby. Rzemiosło to zarezerwowane było w okresie renesansu dla kilku włoskich klanów kamieniarskich, którym zdecydowanie przewodziła rodzina Della Robia z Florencji. Najbardziej znani jej przedstawiciele to Lucca (1400–1482), jego bratanek Andrea (1435–1525) oraz syn Andrei – Giovanni (1469–1529). Wszyscy słynęli z produkcji płaskorzeźb i medalionów, choć największą biegłość posiadał Giovanni, tworzący w okresie rozkwitu renesansu rzeźby nasycone dojrzałym naturalizmem.

Majolikowe posadzki początkowo zdobiły kaplice i kościoły, ale szybko znalazły odbiorców wśród arystokracji, która ozdabiała nimi pałace i wille. Mecenasami warsztatów ceramicznych byli florency Medyceusze i ród

109 Katalog internetowy zbiorów Muzeum Wiktorii i Alberta w Londynie (on-line:) <http://collections.vam.ac.uk/item/O1249860/forli-pavement-tile-unknown/> (dostęp sierpień 2014).

110 A. Berendsen, *Tiles. A General Story*, London 1967; A. Graves, *Tile and Tilework of Europe*, London 2006.

Gonzagów z Mantui¹¹¹. Wśród nowych wzorów, jakie wprowadzano, były formy starożytne odnalezione podczas prac wykopaliskowych prowadzonych w Rzymie pod koniec xv wieku. Jednym z najbardziej intrygujących odkryć było odnalezienie Domus Aurea, czyli Złotego Domu Nerona, i pomieszczeń ozdobionych dekoracją nawiązującą do modnego wówczas stylu egipskiego, przedstawiającego kompozycje pełne fantastycznych stworów, hybryd roślinnych i zwierzęcych, które nazwano groteskami¹¹². Wzory te kopiowane były przez uznanych artystów takich jak Rafael Santi i powielane nie tylko jako freski, ale i dekoracje majolikowe.

Pod wpływem Włoch szerokie zastosowanie znalazła majolika we Francji, gdzie w xvi wieku produkowano ją na skalę masową w Rouen, w warsztacie Masseota Abaquense. W krajach północnej Europy zwano ją fajansem. Jeśli chodzi o wzornictwo, stosowano we Francji repertuar dekoracyjny znany z renesansu włoskiego: motywy heraldyczne, girlandy owoców i kwiatów oraz styl zwany raphaelesque, odmianę groteski charakteryzującą się nagromadzeniem wzorów antykizujących: harpii, przedstawień trofeów, muzykujących amorków oraz motywów zaczerpniętych z Biblii. Największe zasługi w dziedzinie produkcji fajansu architektonicznego miał we Francji Bernard Palissy, którego osiągnięciem było wprowadzenie glazurowanej terakoty produkowanej według własnej technologii, niezależnej od wpływów włoskich.

8. FAJANSE HOLENDERSKIE I WARSZTATY W DELFT

Technologię produkcji ceramiki majolikowej czy też fajansowej stosowano w Europie północnej, szczególnie w warsztatach flandryjskich w Brugii

III A. Pica, *Keramikfliesen*, *op. cit.*, s. 39–58.

II2 *La grottesca* – z wł., termin wywodzący się od słowa *la grotta* oznaczał jaskinię lub piwnicę. Nazwa wzięła się od grotty, w której znaleziono malowidła Domus Aurea, gdyż nie wiadano wtedy, że pomieszczenia te były kiedyś pałacem.

i Antwerpii pod koniec xv wieku, ale 100 lat później wytwórstwo ceramiki w tamtych rejonach zamarło zupełnie, co spowodowane było rozwinięciem się prężnych warsztatów ceramicznych w bogatych miastach holenderskich: Rotterdamie, Haarlemie, Delft, Goudzie, Amsterdamie, Utrechcie i Hoorn. Produkcja fajansu architektonicznego, stojącego na wysokim poziomie artystycznym, rozpoczęła się tam jednak dopiero w wieku xvii. Wiązało się to z uniezależnieniem się Holandii od wpływów hiszpańskich oraz wzrostem zamożności klasy średniej, zwłaszcza kupiectwa i rodzącej się burżuazji. Rozkwit ekonomiczny w I połowie xvii wieku spowodował, że klasę tę stać było na wyposażenie domów w elementy dekoracyjne, które oprócz higieny dostarczały komfortu użytkowania i podnosiły wartość estetyczną pomieszczeń¹¹³. W okresie „antwerpskim”, podążając za wpływami włoskimi, ceramikę stosowano prawie wyłącznie na posadzkach, by na początku xvii wieku rozpocząć dekorowanie nią ścian, co charakterystyczne było dla wpływów hiszpańskich. Z uwagi na wszechobecną wilgoć i częste podtopienia domostw używano okładzin z płytek ceramicznych ze względów racjonalnych w piwnicach, kuchniach, mleczarniach, także jako obramienia kominków i pieców oraz w formie niewielkich paneli maskujących połączenie ścian z podłogą. Ze względów estetycznych zaś upiększano ściany wnętrz reprezentacyjnych ceramicznymi obrazami, które zastępowały drogie podówczas malarstwo¹¹⁴.

Pod koniec xvi i w xvii wieku w Holandii dominowała ceramika polichromowana w charakterystycznych odcieniach kolorów: niebieskiego, żółtego, zielonego i pomarańczowego. Biało-niebieskie płytki zaczęto natomiast produkować równolegle z kolorowymi u schyłku xvii wieku,

113 H. Lemmen, *Delftware Tiles*, Oxford 2005; W. Joilet, *Die Geschichte der Fliese*, Kolonia 1996; J. Pluis, *The Dutch tile 1570–1930*, Leida 1997; G. Lang, *1000 Tiles...*, *op. cit.*, *passim*.

114 O tym, w jaki sposób i gdzie używane były płytki fajansowe w Holandii, możemy dowiedzieć się, oglądając malarstwo rodzajowe wielkich malarzy holenderskich, np. Jana Vermeera i Pietera de Hoogha.

co inspirowane było zadowoleniem się w Holandii porcelany chińskiej. Wtedy też ustalono wymiary płytek ceramicznych na kwadrat o bokach 13 × 13 cm.

Płytki powstawały z różowej, lokalnej gliny powlekanej białą powłoką angobową, na której malowano różnorodne przedstawienia techniką polichromii. Podobnie jak w portugalskich *azulejos* i włoskim fajansie przedstawienia te składały się z kilku, a nawet kilkudziesięciu płytek. Wzornictwo holenderskiej ceramiki architektonicznej podlegało modom. W projektach odnajdujemy figury zwierząt, postaci ludzkie, owoce, kosze kwiatów w owalnych i romboidalnych obramieniach, wzory abstrakcyjne zaczerpnięte z tradycji hiszpańsko-arabskich (il. 32, s. 143). Zauważalne jest przepuszczenie ornamentyki pochodzącej z południa Europy i Dalekiego Wschodu przez pryzmat tradycji holenderskiej i przystosowywane jej dla gustów odbiorców z północy. Poważna zmiana we wzornictwie holenderskiej ceramiki architektonicznej nastąpiła po roku 1602, gdy ustanowiono Holenderską Kompanię Wschodnioindyjską, pierwszy na świecie międzynarodowy koncern gwarantujący monopol na działalność kolonialną w Azji. Do Holandii zaczęto wtedy sprowadzać porcelanę chińską, którą natychmiast zaczęto imitować w holenderskich warsztatach. Choć trudno było podrobić delikatność i maestrię wyrobów chińskich, z powodzeniem kopiowano azjatyckie motywy, które natychmiast stały się modne. Największym powodzeniem cieszył się topos „chińskiego ogrodu” z mnogością roślin i zwierząt okolonych chińskim meandrem. Ornamentyka ta weszła do produkcji w warsztatach w Delft, które szybko stały się symbolem ceramiki holenderskiej w ogóle. Tematy chińskie, początkowo charakterystyczne dla ceramiki użytkowej, szybko przeniesiono do zdobnictwa elementów architektonicznych¹¹⁵.

Wynalazkiem Holendrów było aranżowanie wzorów zawierających oprócz centralnego motywu także ozdobne narożniki, które po ułożeniu obok siebie czterech płytek lub wzoru złożonego z wielokrotności liczby 4

115 H. Lemmen, *Delftware Tiles*, London 1977, *passim*.

spotykały się, tworząc tło dla wzorów centralnych i sprawiając wrażenie harmonijnego, ciągłego połączenia projektowanej kompozycji. Na większe panele płytek transferowano modne podówczas ryciny włoskie o tematyce rodzajowej, portrety¹¹⁶, martwe natury i krajobrazy¹¹⁷. Charakterystyczne dla holenderskiego wzornictwa były sceny morskie i sielskie widoki z nieodłącznymi wiatrakami, symbolem Holandii. Ceramika o tematyce marynistycznej przedstawiała wizerunki słynnych statków, bitwy morskie, sceny połowu wielorybów. Przenoszenie wzorów malarskich na ceramikę wymagało niezwyklej precyzji, którą posiadali jedynie nieliczni rzemieślnicy. Wynaleziono więc specjalną metodę zdobienia, dzięki której można było produkować duże ilości materiału ceramicznego na wysokim poziomie artystycznym. Wzory zaczerpnięte z malarstwa i grafiki nanoszono na białą angobę za pomocą wcześniej przygotowanych szablonów z papieru z zarysami kopiowanego obrazu, które dziurawiono wzdłuż linii rysunku. W powstałe dziurki wsypywano sproszkowany węgiel, który tworzył na płytce szkic przenoszonego wzoru. Malarz wypełniał taki szkic kobaltowymi farbami o różnym natężeniu odcieni i w ten sposób tworzył kopię obrazu. Najśłynniejszym kopistą morskich scen był Cornelius Boumeester, stojący na czele fabryki ceramiki w Rotterdamie, a następnie w Delftsevaart¹¹⁸.

116 W XVIII wieku popularnością cieszyły się na przykład ceramiczne kopie portretów królów Wilhelma I Orańskiego i Filipa II Habsburga według przedstawień słynnego grafika Corneliusa Visschera Starszego, cf. N. Riley, *A History of Decorative Tiles*, *op. cit.*, s. 59.

117 Popularne motywy kwiatowe odwzorowywano z zielników i florilegiów. Termin *florilegia* od *flos* – kwiat i *legere* – zbierać, zbiór, oznaczał w średniowiecznej łacinie zbiór cytatów pochodzących z dzieł najwybitniejszych autorytetów, najczęściej teologów i filozofów. Na przełomie XVI i XVII wieku termin *florilegia* nabrał dosłownego znaczenia i stał się synonimem zielnika, herbarza. Holenderscy projektanci ceramiki kopiowali herbarze, na przykład słynny *Hortus Floridus* (1614) Crispina van de Passex.

118 N. Riley, *A History of Decorative Tiles*, *op. cit.*, s. 63. Boumeester na panelach złożonych z kilkudziesięciu płytek ceramicznych kopiował obrazy holenderskich mistrzów, między innymi Reiniera Noomsa, Willema van de Velde Starszego.

Architektoniczna ceramika holenderska była początkowo produkowana w fabrykach, które specjalizowały się w wytwarzaniu porcelany stołowej. Dopiero wraz ze wzrostem zainteresowania okładzinami ceramicznymi zaczęły powstawać fabryki ograniczające się wyłącznie do tego asortymentu. Fabryki De Bloemport z Rotterdamu, Delftsevaart z Delft i Makkum w Friesland¹¹⁹ należały do największych producentów nie tylko obsługujących rynek rodzimy, ale także eksportujących do wielu krajów europejskich, przede wszystkim Niemiec i Francji. Wokół nich utworzyła się cała infrastruktura wspomagająca produkcję: fabryki produkujące barwniki, pigmenty i chemiczne komponenty do glazury, młyny, składy pozyskujące glinę. W transporcie zarówno materiału produkcyjnego, jak i gotowych elementów ceramicznych pomagała sieć drożnych kanałów i rzek. Był to załazek przemysłu nowej generacji, który rozwinął się na szeroką skalę później, w Europie wieku XIX. Wiek XVIII przyniósł nieznaczne załamanie produkcji holenderskiej ceramiki, co wiązało się ze wzrostem zainteresowania papierową tapetą jako elementem dekoracyjnym wystroju ścian, wprowadzaniem do wnętrz okładzin z materiałów naturalnych takich jak kamień i drewno oraz ogólną sytuacją polityczną związaną z podbojem Holandii przez Napoleona Bonaparte. Wiele fabryk zamknięto, ale najsilniejsze, położone w Rotterdamie, Utrechcie, Makkum i Harlingen przetrwały do wieku XIX.

9. PIERWSZE WZORNIKI PARKIETAŻU JOHNA CARWITHAMA
I JEANA-FRANÇOIS NEUFFORGE'A. ZAPOWIEDŹ NOWEJ EPOKI
W WYSTROJU WNĘTRZ

Posadzki ceramiczne tworzone w sposób tradycyjny do końca wieku XVII wymagały ciągłych napraw, uzupełnień lub wymiany, dlatego ustąpiły w większości reprezentacyjnych wnętrz Zachodniej i Północnej Europy

¹¹⁹ H. Lemmen, *5000 Tiles...*, London 2013, s. 151. Fabryka ta istnieje do dziś.

okładzinom wykonywanym z płyt marmurowych bądź kamiennych oraz podłogom drewnianym. Drewniane parkiety modne były we Włoszech już w okresie renesansu, a swój największy rozkwit osiągnęły w epoce baroku. „Trawestując powiedzenie Pliniusza o tym, że posadzki mozaikowe weszły na ściany, można powiedzieć, że ściennie intarsje włoskie zeszyły na posadzki”¹²⁰. Barok sprawił, że podłogi rozkwitły nie tylko prostym ornamentem geometrycznym, ale także kunsztowną linią inkrustowanych parkietów, co uznać możemy za początki wzornictwa nowożytnego parkietażu opartego na matematycznej geometrii, po którego wzory sięgnięto do epok wcześniejszych, antyku i późnego średniowiecza oraz renesansu (il. 33, s. 143). Ceramiki architektonicznej poza tanimi, niewyszukanymi kolorystycznie kamionkowymi posadzkami prawie nie używano. W zdobieniach wykorzystywano proste wzory geometryczne, które przeniknęły na północ z Włoch czy islamskiej Hiszpanii i stosowane były na tamtych terenach w ceramicznym zdobnictwie posadzkowym. Były to przede wszystkim szachownice układane pod kątem prostym lub skośnie, a także obramione bordiurami rozety.

W roku 1736 zainteresowany projektowaniem wewnątrz utalentowany grafik angielski John Carwitham (1697–1741) postanowił uporządkować wzornictwo posadzkowe, tworząc zbiór 24 wzorów, które weszły do kanonu posadzkarstwa i w niemal niezmienionej formie są wykorzystywane do dziś (il. 34, s. 144). Zbierając przedstawienia form dekoracyjnych pochodzących z różnych tradycji, od prostych figur geometrycznych takich jak kwadraty, prostokąty, romby, sześciokąty i ośmiokąty łączone w różne kombinacje, po rozwiązania iluzjonistyczne, stworzył katalog najczęściej stosowanych szablonów wzornictwa podłogowego, swoiste kompendium wiedzy wykorzystywane w późniejszych okresach przez budowniczych i architektów¹²¹. Kompozycje, które zawarł w katalogu, przedstawione

120 Z. Mączyński, *Elementy i detale...*, *op. cit.*, s. 434.

121 Cf. B.D. Diderot, *Encyclopédie, ou dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers*, Paris 1780, t. I, s. 441–444, pl. 1 i 2.

zostały w trzech kolorach: czarnym, białym i szarym, odpowiadającym naturalnym barwom marmuru, z którego układano posadzki. Na rycinach pokazał nie tylko podstawowe wzory, ale także symulacje pozwalające zobaczyć, w jaki sposób mogą one funkcjonować w aranżacjach wnętrz i na otwartej przestrzeni. We wzorniku zamieścił wzory zarówno dwuwymiarowe znane ze starożytnego Rzymu, jak i trójwymiarowe, wykorzystywane wcześniej przez ceramików arabskich w Hiszpanii. Dzieło Carwithama jest jednym z pierwszych zachowanych wzorników podłóg i posadzek na świecie¹²².

Niemal równolegle z Johnem Carwithamem swój architektoniczny wzornik stworzył flamandzki architekt i grawer Jean-François de Neufforge, który przybył do Paryża około roku 1738. W swym wielkim dziele *Recueil élémentaire d'architecture* zawarł około 900 rycin architektonicznych, które stały się dla architektów tradycyjnym wzornikiem zawierającym najważniejsze ówczesne budowle: zarówno pałace, budynki publiczne i obiekty rustykalne, jak i elementy ich wystroju, plany ogrodów oraz wskazania co do metod konstrukcji tych obiektów¹²³. Wzornictwo obejmowało elementy odwołujące się do ornamentyki wielu okresów architektonicznych od antyku do renesansu. Część dzieła była poświęcona bogactwu motywów parkietażowych, na które powoływano się szeroko w XVIII i XIX wieku nie tylko przy układaniu drewnianych intarsji, ale także posadzek marmurowych. Do początków XIX wieku w wystroju wnętrz stosowano nadal posadzki kamienne i drewniane układane według obowiązujących wzorników.

122 J. Carwitham, *Various kinds of floor decorations represented both in plans and perspective being useful designs for ornamenting the floors of halls, rooms, summer houses, etc. in 24 copper plates*, London 1739 (reprint za: British Library, Ecco Print Editions, 2013).

123 J.F. de Neufforge, *Recueil élémentaire d'architecture*, Paryż 1757–1768, reprint Lozanna 2009, (on-line:) https://books.google.pl/books?id=gvg_AAAACAAJ&printsec=front-cover&q=bibliogroup:%22Recueil+élémentaire+d%27architecture%22&hl=pl&sa=X&ei=GnDCVKE9K17sO5j7gagG&ved=ocCEQ6AEWAA#v=onepage&q&cf=false (dostęp: grudzień 2014).

Sytuacja zaczęła się zmieniać, gdy w stuleciu „wiedzy i rozumu”, które przecież odrzucało wszelką zbędną dekorację, zalecając powrót do klasycznych źródeł sztuki czystej, przede wszystkim greckiej, rozpoczął się ferment zwiastujący nową epokę w projektowaniu budynków i ozdabianiu wnętrz. Wtedy dzięki podróżom architektów do Włoch, Grecji i na Bliski Wschód, pomiarom architektonicznym świątyń włoskich, badaniom i opracowaniom wybranych tematów architektury antycznej, ale także i gotyckiej, stworzono zręby nowego, hybrydowego myślenia o strukturze budowli. Pozyskanie przez architektów I połowy XVIII wieku bogatego repertuaru form oraz wielonurtowość ówczesnej sztuki sprzyjały wyzwoleniu się od ustalonych w poprzednich epokach reguł tworzenia. Dało to początek eklektyzmowi, „świadomemu wyborowi i łączeniu form o różnej proveniencji historycznej i geograficznej”¹²⁴. W historii architektury pojęcia historyzm i eklektyzm często stosowano wymiennie. Do pejoratywnego pojmowania obydwu pojęć przyczynił się zapewne Johann Joachim Winckelmann, klasycysta uważający sztukę grecką za fundament kultury europejskiej, który w roku 1764 pisał: „Pojawili się także wśród artystów eklektycy, lub zbieracze, którzy z braku własnych sił poszczególne piękna z wielu w jedno usiłują złączyć”¹²⁵.

W istocie historyzm był stylem ewoluującym, zawierającym liczne nurty i odcienie, odnoszącym się do całokształtu działań artystycznych w wieku XIX. Jego wczesną fazę charakteryzowało wykorzystywanie wzorów historycznych, co prowadziło do połączenia form stylów o różnym pochodzeniu. Dojrzała faza historyzmu nacechowana była dążeniem do czystości stylowej i poprawnym posługiwaniem się motywami zaczerpniętymi z dawnej architektury. Późny okres historyzmu to faza eklektyczna, w której w ramach jednej kompozycji stosowano wiele motywów historycznych zaczerpniętych z różnych epok¹²⁶. Zarówno historyzm, jak

124 P. Trzeciak, *Historia, psychika, architektura*, Warszawa 1988, s. 51.

125 J. Winckelmann, *Geschichte der Kunst des Altertums*, Dresden 1764, s. 235.

126 Z. Tołłoczko, *Główne nurty historyzmu i eklektyzmu w sztuce XIX wieku*, Kraków 2011, *passim*.

i eklektyzm nie były jednak ślepym naśladownictwem dekoracyjnego dorobku poprzedników, lecz twórczym jego przetwarzaniem, któremu przyświecał jeden cel: stworzenie nowej jakości w architekturze. Trafnie ujęła to Zdzisława Tołłoczko, pisząc:

xix-wieczny historyzm nawet jeśli w swych dziełach architektonicznych kopiował wybitne wzory przeszłości, to rzadko były to repliki wcześniejszych oryginałów, częściej posługiwał się eklektycznym przetwarzaniem, lecz indywidualnie interpretował kierunki stylistyczne, tworząc dzieła wprawdzie mocno zakorzenione w przeszłości i wywołujące stosowne asocjacje, które jednakże bez trudu identyfikujemy jako prace z zupełnie nowej epoki¹²⁷.

Architektura eklektyzmu i historyzmu wychodziła naprzeciw potrzebom obywateli nowego społeczeństwa, bowiem od połowy XVIII wieku rozpoczęła się głęboka zmiana w świadomości i stylu życia cywilizacji europejskiej.

¹²⁷ *Ibidem*, s. 17.