

# Architectus

2003

Nr 1-2(13-14)

Marzanna Jagiełło-Kołaczyk

## *Sgraffito pod względem historycznym, technicznym, technologicznym i artystycznym*

### *Czym jest sgraffito?*

Najkrócej rzecz ujmując można by powiedzieć, że sgraffito jest rodzajem dekoracji elewacji budynków; rzadziej wnętrz. Należy do tego dodać, że sgraffitami zdobiono także ceramikę. Sgraffitem, w odniesieniu do architektury, określa się zarówno sposób, jak i efekt ostateczny zdobienia ścian. Szczytowy rozwój tej techniki przypadł na okres od XV do XVII w.; swoim zasięgiem objęła ona całą niemal Europę, zwłaszcza jej część środkową oraz Włochy.

Sam termin został zaczerpnięty z włoskiego *sgraffiare*, a wcześniej łacińskiego *exgraffiare* lub *dysgraffiare*, co oznacza skrobać, drapać. Uzyskany w ten sposób efekt przez niektórych jest traktowany jako malarstwo typu *chiaroscuro*. Takiej właśnie percepcji sgraffita dowodzi np. nazwa kamienicy w austriackim Eggenburgu – *Gemalten Haus*. Zwolennikami tej interpretacji oddziaływania estetycznego są m.in. Urbach: *sgraffito jako pochodna fresku – tzw. Sgraffitomalerei* [61, s. 11], a także Pevsner, Fleming, Honour: *dekoracja malarska wykonana w tynku* [43, s. 329] oraz Kozakiewicz – *jedna z technik dekoracyjnego malarstwa ściennego* [52, s. 422–423]. Przez innych natomiast sgraffito jest odbierane jako rysunek. Jako pierwszy określił je w ten sposób Vasari: *technika rysunkowa w wilgotnej zaprawie mineralnej* [62, s. 168]. Poparli ją Buczkowski: *przez żłobienie i drapanie [...]* wydobywa się rysunek zamierzonej kompozycji [14, s. 5], następnie Ślewiński: *Sgraffito jest techniką rysunkową w mokrej zaprawie mineralnej* [56, s. 76]. Jeszcze inni traktują sgraffito jako połączenie rysunku z malarstwem (rysowanie *al fresco*), np. Lomazzo pisał o *kolorowaniu liniami*, zwracając przy tym uwagę na jego *graficzność, nie zaś kolorystyczne rozgrywanie płaszczyzn* [37]. Wspierał go, współczesny

Vasariemu, Giovanni Battista Armenini, który uważał ponadto sgraffito za technikę barbarzyńską [6, za: [58, s. 78]]. Pośród konserwatorów i historyków sztuki znajdują się także zwolennicy poglądu o graficznym wyrazie dekoracji sgraffitowych. Takim porównaniem posłużył się m.in. Weixlgärtner, który napisał: *Najpiękniejszym przykładem dekoracji sgraffitowej, robiącej wrażenie miedziorytu jest, zniszczony niestety w znacznym stopniu, fryz na Palazzo Arroni-Racani w Spoleto*<sup>1</sup>. Semper natomiast odwołał się do skąrajzeń z *niello* pisząc: *Stylem sgraffito przypomina niello w powiększeniu* [50, s. 47].

Swoistym zsumowaniem tych sprzeczności jest definicja sgraffita, zawarta w pracy pochodzącej z końca XVIII w., autorstwa niemieckiego technologa Jacobssonsa [23], który napisał, że jest to: *Pewien rodzaj malowania albo raczej maniera rytowania, gdyż jest ono we właściwym rozumieniu wydrapanym rysunkiem i na powietrze trwałym malowidłem freskowym, szarym na szarym, które prawie takie samo wywiera wrażenie jak miedzioryt lub jak rysunek wykonany piórkiem*<sup>2</sup>.

Nazwę sgraffito przyswoiły pozostałe języki europejskie: rosyjski i polski – *sgraffito* (we włoskim także *graffiato*, *graffito*), bułgarski, czeski – *sgraffito*, duński, holenderski – *sgraffitto*, hiszpański – *esgraffito*, niemiecki – *Sgraffito*, *Sgraffitotechnik*, *Sgraffitomalerei* (także: *Kraztechnik*, *Kratzputztechnik*, *Putzschnitt-Technik*), angielski – *sgraffito* (także *scratched work*), francuski – *sgraffite*.

<sup>1</sup> Sapori [48, s. 7–15] przedstawiła rysunkową rekonstrukcję dekoracji elewacji (il. 13). Na związki między sgraffitem a miedziorytami zwrócił także uwagę Baldinucci, podaje za: [64, s. 18].

<sup>2</sup> Podaje za: [58, s. 81].



## Technika i technologia sgraffitowa

Technika sgraffita stosowanego w architekturze polega, najogólniej określając, na wycinaniu bądź wy-skrobywaniu rysunku w świeżej pobiale lub warstwie innego barwnika, pokrywającego tynk. W ten sposób powstaje dwukolorowa, czasem wielokolorowa kompozycja, zróżnicowana fakturalnie<sup>3</sup>. Sgraffito może być wykonywane bądź na tynkach barwionych, bądź na tynku barwy naturalnej.

Wielu badaczy poszukując źródeł techniki sgraffitowej sięga do potrzeby rycia jako *artystycznego instynktu, głęboko zakorzonego w naturze ludzkiej* [61, s. 11]; [28, s. 6–8], traktując tę czynność, wykonywaną w różnych, poddających się temu materiałach, za uniwersalny środek wyrażania się człowieka (rysunki dziecięce w mokrym piasku). Odwołują się oni przy tym do najstarszych znanych tego rodzaju przykładów – rytów naskalnych (Francja i Hiszpania), a także kamieni runicznych (Szwecja, Norwegia, półn. Niemcy). Urbach dodaje do nich egipskie hieroglify, nacięcia w drewnie, ryty na asyryjskich i babilońskich tabliczkach glinianych oraz greckich i rzymskich płytkach ołowianych, pokrytych woskiem. Autor ten stwierdził w podsumowaniu:.. *ryto od „zawsze” i na wszystkim: na kamieniu, w wosku, drewnie, glinie, nawet na ludzkiej skórze* [61, s. 12].

Gotfried Semper do tej długiej listy dołączył dekoracje ceramiczne, wykonywane w starożytności [50, s. 47]. Posłużył się przy tym przykładami egipskich fajansów, asyryjskich i perskich glazurowanych cegieł oraz greckich i etruskich waz. Za kolejne etapy korzystania z tej techniki w ceramice uznał arabskie majoliki z Hiszpanii wczesnego średniowiecza oraz renesansową ceramikę włoską. W tej ostatniej były zwłaszcza popularne dwie techniki: sgraffito i angobowanie<sup>4</sup>. Pierwsza polegała na wycinaniu lub ryciu (przed wypaleniem) na powierzchni pokrytej angobą, czyli półpłynną, szlachetną gliną, wzorów odkrywających naturalny kolor czerepu. Druga sprowadzała się do nakładania, za pomocą pipetki lub lejka, na dekorowaną powierzchnię wzoru wykonanego angobą, dzięki czemu uzyskiwano linie, kółka oraz inne proste formy. Oba sposoby dekorowania ceramiki stały się modne w Europie w XIV w. Łączono je często z kolorowymi glazurami, najczęściej pomarańczową, żółtą i zieloną<sup>5</sup>.

Teza o pochodzeniu renesansowych dekoracji sgraffitowych od wymienionych tu przykładów działań artystycznych, opartych technicznie na czynności rycia, ma zarówno zwolenników, jak krytyków. Ci drudzy, jak Christel i Günther Thiemowie uważają, iż jest ona nie do utrzymania z powodu braku ogniów pośrednich [60, s. 18]. Zwolennicy tezy o ryciu w angobie jako punktu wyjścia dla

dekoracji w architekturze, za ogniwa takie uważają pojedyncze wypadki ozdabiania ścian dekoracjami rytymi w tynku, spotykane w Europie już w XIII w.<sup>6</sup>

Badacze, głównie niemieccy, podają przykłady zdobienia ścian poprzez rycie w jednowarstwowym niebielonym tynku, na bardzo wygładzonej ścianie, występujące w Magdeburgu, nad oknami wschodniego krużganka katedry oraz między oknami chóru kościoła pw. św. Jana, oba pochodzące z 2. poł. XIII w.<sup>7</sup> Nieco odmiennie wykonano dekoracje w drugim przywoływanym wypadku – na ścianie piwnicy dawnego Domu Elektora w Brandenburgii n. Hawelą (XIII w.). Tam, dość głęboki ryt, przedstawiający sceny z eposu Hartmanna von Aue, zapuszczono – dla zwiększenia kontrastu – barwnikami w kolorze żółtym, szarym i brązowym. W podobny sposób podmalowano dekoracje na ścianach piwnicy browaru mieszczącego się przy klasztorze premonstratensów w Mildenerfurth [61, s. 15, 16]. Najnowsze badania nad architekturą niemiecką tego okresu dołączają do tej listy, datowane na 1236 r., jednowarstwowe sgraffito figuralne z klasztoru augustianów (obecnie muzeum) w Zelle<sup>8</sup>.

Wszystkie wymienione dekoracje wykonano w technice odmiennej od sgraffitowej, osiągnięto natomiast bardzo zbliżony efekt estetyczny. Osadzający się w rytach kurz dawał bowiem z upływem czasu należyty „sgraffitowy” kontrast.

Jednocześnie i niezależnie w różnych częściach świata odnajdujemy ślady użycia technik zbliżonych do sgraffita, występujących w sztuce ludowej. Badacz szwajcarski Iachen Ulrich Könz [28, il. 13] podaje przykłady chat niektórych szczepów zamieszkujących Sudan oraz fasady domów na wyspie Chios; w ich dekoracji sięgnięto do wzorów zaczerpniętych z ceramiki tureckiej. Również w Europie, zwłaszcza na terenie Niemiec (Hesja i Vierlande), stwierdzono występowanie drapanych ozdób na średniowiecznych budynkach fachwerkowych [50, s. 23].

Nie ma także zgodności czy do techniki sgraffitowej zaliczyć można, mniej lub bardziej prymitywne, formy rytowanych ozdób, występujące jednocześnie już w XII w. w różnych rejonach Europy, m.in. w budownictwie północnych Włoch, w tym płytkie rysy drapane w fugach między nieregularnymi kamieniami, zwane *rasa pietra* [28, s. 26, 27].

Bardziej natomiast przekonujące w poszukiwaniach początków zastosowania sgraffita w architekturze wydają się, ryty w jednowarstwowym tynku bonie narożnikowe i płaskie kwadry na elewacjach budynków, pojawiające się już w XIV w. Jako najstarsze tego rodzaju wymienia się dekoracje na elewacji domu w Bormio, na terenie Górnego Veltlinu, z ok. poł. XIV w. oraz sgraffita na tzw. Chiesa Rossa des Kastells San Pietro, w szwajcarskim Mendrisio, datowane na 1346 r. [26, s. 108].

<sup>3</sup> Z wielokolorowym sgraffitem mamy do czynienia wtedy, gdy tynki użyte w procesie wykonywania sgraffita barwi się na różne kolory, po czym układa warstwami lub obok siebie.

<sup>4</sup> Angobowanie naczyń stosowano od czasów prehistorycznych, w ceramice Bliskiego Wschodu. Technika ta jest do dziś znana w sztuce ludowej pod nazwą pobiałki [52, s. 422, 423].

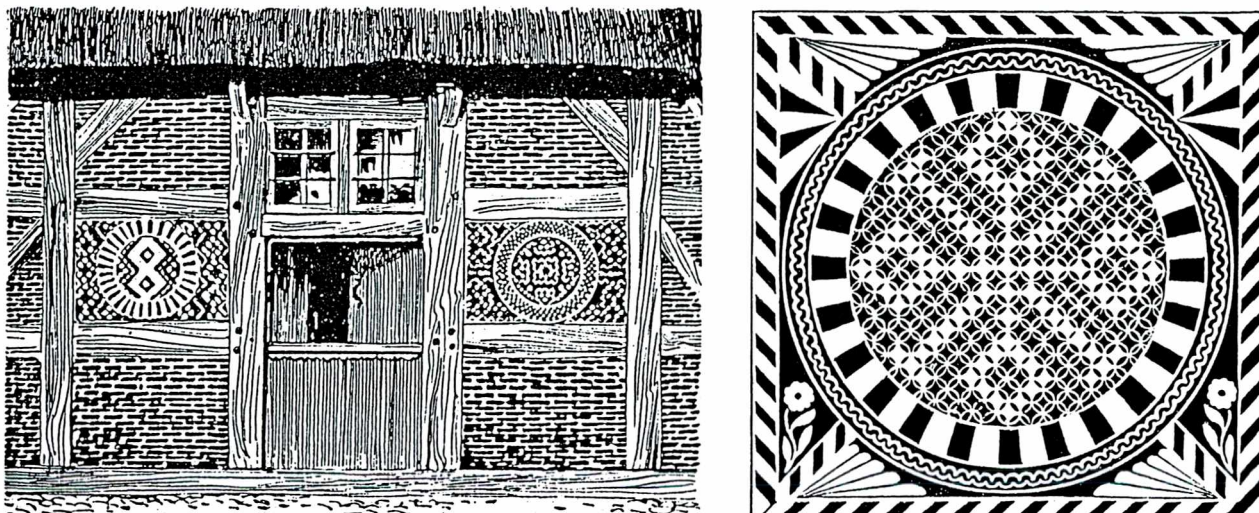
<sup>5</sup> Niemieckie wyroby tego typu to kafle używane do pieców mieszkaniowych. Najciekawsze ich przykłady pochodzą z XVI i XVII w. [7, s. 328].

<sup>6</sup> Nie są znane wcześniejsze przykłady, co nie oznacza, że nie występowały.

<sup>7</sup> Za Urbachem [59, s. 14–15] informację tę powtarzają m.in.: [13], [20]. Podają za: [56, s. 78].

<sup>8</sup> [25, s. 109]. Podają za: [26, s. 19].





Regionem, gdzie sgraffita przybrały ludowe formy jest m.in. podhamburski Vierlende. Fragment dekoracji (wg H. Urbacha)

Folk forms of sgraffito decoration occur, for example, in such regions as Vierlende near Hamburg. Ornament fragment (acc. to H. Urbach)

Pierwszy znany przepis wykonywania dekoracji sgraffitowych w architekturze podał dopiero Giorgio Vasari w 1568 r.:

*Malarz używać może jeszcze jednej sztuki malarzkiej, która stanowi połączenie rysunku i malarstwa. Nazywa się to sgraffitem i służy do wykonywania ornamentów na fasadach domów i pałaców. Jest to technika szybka i trwała, zabezpieczająca przed działaniem wody. Zamiast linii znaczonych węglem albo innym, podobnym materiałem, używa zatem artysta metalowego rylca. Cały proces wygląda następująco: bierze się gaszone wapno i miesza w tradycyjny sposób z piaskiem, po czym dodaje paloną słomę, dzięki której osiąga się ciemniejszy półton o barwie srebrnej, czasem trochę ciemniejszej.*

*Tak przygotowaną zaprawą pokrywa się fasadę. Następnie gładzi się ją i bieli wapnem uzyskanym z białego trawertynu, po czym za pomocą rylca skrobie się zarysy i szrafuje w warstwie pobiałej tak, aby w partiach wydrapywanych odsłonić spodnią, ciemniejszą warstwę tynku, która staje się zasadniczym wzorem. Te partie, z których została usunięta biała warstwa powleka się ciemnym, wodnistym barwnikiem (takim, którego używać można do malowania na papierze). Piękny efekt uzyskuje się zwłaszcza wtedy, gdy cieniuje się takim barwnikiem tło do ornamentu groteskowego. Opisana praca, którą wykonuje malarz posługujący się rylcem jest określana mianem sgraffita<sup>9</sup>.*

Opis wykonania był uzupełniony ogólnym przepisem na warstwę barwioną grubości ok. 1 cm, na którą składać się miały: jedna część wapna, dwie części piasku oraz pół części barwnika organicznego ze spalonej słomy lub węgla drzewnego [62].

Jest zastanawiające, że o technice sgraffita nie wspomnieli (poza Lomazzą i Armeninim) autorzy większości pozostałych ówczesnych traktatów włoskich. Sebastiano Serlio, którego dzieło w wielu krajach stanowiło

podstawę sgraffitowego wzornictwa, zwrócił w nim uwagę jedynie na *chiaroscuro* [51].

Zaprezentowana recepta na wykonanie sgraffitów miała w renesansie swoją technologiczną podbudowę dotyczącą wykonania tynków elewacyjnych. Została ona zamieszczona w traktacie Leona Battisty Albertiego [1]. Dzieło to, napisane w latach 1447–1452, ani słowem nie wspomina co prawda o sgraffitach, zawiera jednak pierwszy po Witruwiuszu [65] dokładny przepis na wykonanie tynków zewnętrznych, jakże przecież niezbędnych do wykonania sgraffitów. Powinny one, zdaniem Albertiego, składać się z trzech warstw kładzionych kolejno po wyschnięciu spodniej. Skład i funkcja kolejnych warstw wyglądać powinny następująco:

- a) podkład – z grubego morskiego piasku i kawałeczków cegieł,
- b) warstwa pośrednia, wyrównująca – z piasku rzecznego, grubszego,
- c) warstwa ostatnia, wykańczająca – sporządzana z dodatkiem mączki marmurowej [1].

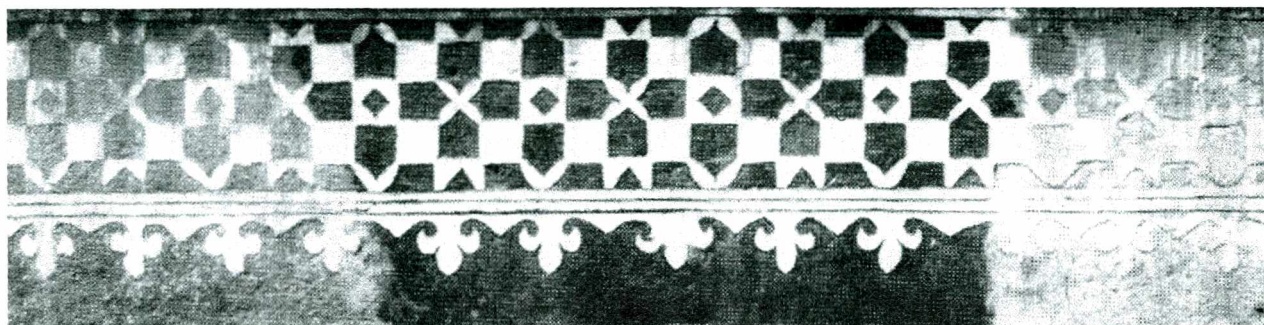
Do wszystkich trzech należało dodać oczywiście wapno, którego miarę (w stosunku do ilości piasku) opierał Alberti na zaleceniach Witruwiusza, Pliniusza i Katona.

Znacznie prostszy przepis na skład zaprawy przekazał mistrz użycia tynków jako powłoki budynków – Andrea Palladio [39]. Zawarł on w swojej pracy następującą receptę: *Piasek rzeczny jest doskonały do tynków, a w szczególności do gładkiej wyprawy zewnętrznej. [I dalej:] Aby otrzymać zaprawę należy mieszać wapno z piaskiem; jeśli mamy piasek kopalny, dać trzy części na jedną część wapna. Natomiast przy użyciu piasku morskiego lub rzecznego zaleca się na dwie części piasku jedną wapna* [41, ks. IV, rozdz. V].

Tyle na temat techniki sgraffitowej i związanego z nią wykonywania tynków elewacyjnych zapisano w renesansowych traktatach. Resztę określało doświadczenie wykonawców oraz, zmieniające się wraz z modami, sgraffitowe wzornictwo, a także lokalne tradycje budowlane i estetyczne. Technika sgraffita nie była bowiem wszędzie i zawsze jednakowa. Analiza zachowanych w Europie deko-

<sup>9</sup> Tłumaczenie własne autorki z niemieckiej edycji dzieła, wydanego w München w 1906 r., Kap. XII, s. 192.





Włoskie dekoracje sgraffitowe z XIV w. imitowały okładzinę kamienną oraz ozdobne kształtki ceramiczne. Przykładem jest m.in. florencka Casa Davanzati z trzeciej ćwierci XIV w. (wg Ch. i G. Thiemów)

Italian sgraffito decoration from the 14<sup>th</sup> c. imitated stone facing as well as cast ceramic shapes. Casa Davanzati in Florence, from the third quarter of the 14<sup>th</sup> c., is such an example. Frieze fragment (acc. to Ch. and G. Thiem)

racji sgraffitowych dowodzi znacznego zróżnicowania sposobu ich wykonania w różnych krajach i regionach. Na tej podstawie wysunięto tezę o rozwoju techniki sgraffitowej.

Jak dowiodły badania Ugo Procacciego [44], na które powołują się Christel i Günther Thiemowie, najstarsze sgraffita włoskie wykonywano tylko na warstwie tynku zwanego *arcciato*, pozbawionej dodatkowego barwnika i powleczonej cienko pobiałą [61, s. 18–19], [5, s. 19], [27, s. 131–132].

Zmianę techniki wymusiła rosnąca różnorodność i bogactwo sgraffitowej ornamentyki. Niebarwiona warstwa spodnia powodowała bowiem, że wzór był mniej czytelny. Dla wzmocnienia działania optycznego dekoracji trzeba było pogłębiać ryt, a tym samym osłabić właściwości techniczne sgraffitów. Wymagania natury artystycznej i technicznej doprowadziły zatem w XV w. do modyfikacji techniki sgraffitowej.

Pierwszym sposobem na poprawę czytelności rysunku było barwienie rytu ciemniejszą farbą. Drugim – wykonywanie sgraffitów ma podkładzie z zaprawy barwionej w masie. W wersji tej na warstwę wyrównawczą kładziono cienki tynk o srebrnoszarym kolorze, określane jako *uno scuro che vega in un mezzo colore che rae in argentino*, który gładzono, a następnie powlekano 3–4-milimetrową białą warstwą (dwu- lub trzykrotne malowanie) pobiałą z wapna trawertynowego, zwanego *bianco della calce di travertino*. Głównym składnikiem części barwionej była palona słoma lub tłuczony węgiel drzewny<sup>10</sup>.

W renesansowej Toskanii używano, poza srebrną szarością, także innych kolorów do barwienia spodniej warstwy tynku. Wielobarwne motywy znalazły szczególne zastosowanie na ścianach dziedzińców pałacowych i klasztornych. We Florencji na krużgankach dziedzińca klasztoru Santa Croce spotykamy kolory rdzawy, niebieski, czerwony i brązowy [60, s. 21], a na dziedzińcu dawniejszego domu Bartolini-Salimbeni odkryto, że partie głównego tła pod groteski były w kolorze różu indyjskie-

go oraz szarzielone, fryz natomiast miał podkład szarzielony i niebieski<sup>11</sup>.

Jako barwników używano jedynie takich, które były odporne na alkaliczne działanie wapna oraz na światło dzienne. Należały do nich m.in.: czerwień żelazowa ( $\text{Fe}_2\text{O}_3$ ), należąca do grupy pigmentów nieorganicznych o różnych odcieniach, m.in. różu indyjskiego i weneckiego, a także ugry – pigmenty ziemne o zabarwieniu zbliżonym do ochry, umbry – mieszaniny dwutlenku manganu, wodorotlenku żelaza i glinokrzemianów, dzięki którym otrzymano brunatny pigment naturalny oraz ziemię zieloną – produkt wietrzenia krzemianów zawierających czerwień żelazową, która palona dawała barwnik o kolorze brązowoczerwonym<sup>12</sup>. Pokusa dodawania pigmentów barwnych do dekoracji sgraffitowych była zapewne duża, wiedzano jednak, że należy sięgać po nie oszczędnie, ponieważ osłabiały wytrzymałość zapraw.

Niemal każdy z krajów i regionów charakteryzował się jakąś lokalną, technologiczną specyfiką. Na terenie szwajcarskiego Engadin, gdzie początkowo, podobnie jak we Włoszech, ryto bez wyskrobywania proste ornamenty, używano jedynie tynków o kolorze piaskowym, dodając do nich – w niewielkich ilościach – mielone skały, które nadawały im rozmaite odcienie. Nie spotykamy tam, co charakterystyczne, barwników szarych. W Zuoz na przykład, zaprawę mieszano z mielonym tufem, osiągając tony od ciemnożółtego do delikatnej czerwieni. W Girsau i Guardzie natomiast dodawano piasku z serpentynitu, który zabarwiał zaprawę na zielonkawo. Wierzchnią warstwę tak przygotowanego pod sgraffita tynku stanowiła pobiała, pokrywająca lokalnie tylko te partie ściany, na których wydrapywano dekoracje.

Podobne podejście do barwienia spodniej warstwy obserwujemy w Tessynii oraz okolicach jeziora Como. Tam jednak, ze względu na popularność motywu adamaszkowego, który wymagał delikatniejszego, słabszego zróżnicowania podkładu i warstwy wierzchniej, tej drugiej nadawano ciepłóżółtawy odcień. Podobne rozwiązania spotykamy także na terenie Hiszpanii.

<sup>10</sup> Przepis na otrzymywanie czarnych barwników do zapraw tynkarskich podał już Witruwiusz [65], księga VII, rozdz. 10, skład barwionej na grafitowo zaprawy dla sgraffitów o motywie groteski podał natomiast jako pierwszy Vasari.

<sup>11</sup> Informacja ta została powtórzona za Stegmannem, który w 1866 r. przeprowadził tam badania [54, s. 138].

<sup>12</sup> Zestaw barwników za: [51].



W pozostałych częściach Europy występują zarówno sgraffita barwione na różne odcienie szarości, jak i wykonywane na tynkach koloru naturalnego, czasem z niewielkimi ilościami dodatków, takich jak np. tłuczeń ceglany i gliniany oraz kreda naumburska. W wielu regionach (m.in. na terenie Czech i Śląska) spotykamy też proste dekoracje, najczęściej architektoniczne, jedynie ryte (bez wyskrobywania) w niebarwionych tynkach pokrytych pobiałą.

Jeszcze inaczej wykonywano sgraffita w Hesji i podhamburskim Vierlande. W obu wypadkach zdobiono ściany (zarówno zewnętrzne, jak i wewnętrzne) budynków wznoszonych w konstrukcji szachulcowej. W Hesji dekoracje wydrapywano w glinie powleczonej zaprawą wapienną. Na terenie Vierlande, którego budownictwo charakteryzowało się wypełnianiem konstrukcji szachulcowej cegłą, sgraffita wykonywano w dwuwarstwowej strukturze, na którą składały się: biała zaprawa wapienna, otrzymana z wapna pochodzącego z muszli morskich, na którą kładzono warstwę tynku barwioną tlenkiem żelaza lub mieloną cegłą. Uzyskiwano tym sposobem biało-czerwony wzór [61, s. 60–61], [49].

Można pokusić się o – wymagającą dalszych, kompleksowych badań nad wszystkimi europejskimi sgraffitami – tezę, że o wyborze jednego z wymienionych wariantów decydowały bezpośrednie lub pośrednie wpływy tradycji ukształtowanych bądź na terenie Toskanii, bądź w regionie włosko-szwajcarskiego pogranicza (Tessynia, okolice Como, północna Lombardia). Do takich przypuszczeń skłaniają wnioski wyciągnięte z zestawienia tras wędrówek artystów, pochodzących z wymienionych regionów, pokrywających się w znacznym stopniu z występowaniem sgraffitów, których spodnia warstwa otrzymała kolor naturalnego tynku lub została zabarwiona na szaro.

Popularność sgraffita brała się – oprócz docenienia walorów estetycznych – także z uzasadnionego przekonania o jego znacznej, w porównaniu z polichromiami, trwałości. Wymagało to jednak spełnienia kilku warunków. Pierwszy dotyczył tzw. podobrazia, które stanowił mur ceglany lub kamienny. Aby spełnić należycie swoje zadanie musiał być suchy (niezawilgocony) i oczyszczony. W celu zwiększenia przyczepności należało pogłębić nieco fugi, a następnie (tuż przed tynkowaniem) skropić ścianę wodą. Zalecana temperatura muru w czasie nakładania zapraw, powinna wynosić 9–20 °C; temperatura powietrza zaś 15–25 °C. Miało to związek zarówno z procesami chemicznego wiązania zaprawy, jak i tempem jej wysychania [58, s. 87].

Na tak przygotowane podobrazie nakładano dwie lub trzy warstwy tynków. Pierwszą – wyrównawczą, tylko wtedy, kiedy mur był nierówny. Następnie starannie kładzono i gładzono warstwę (czasem, jak już wspomniano, barwioną<sup>13</sup>) grubości ok. 2–5 mm, biorącą bezpośredni udział w wykonaniu sgraffitów. Na tak przygotowany podkład наносzono szerokim pędzlem pobiałę (dwa – trzy razy, za każdym razem prostopadle do poprzedniego kierunku). Stosowano też zamiast pobiałę warstwę cieniutkiego, kilkumilimetrowego narzutu; dla sgraffitów wykonywanych

we wewnątrz mógł go zastąpić wygładzony stiuk marmurowy [58, s. 88].

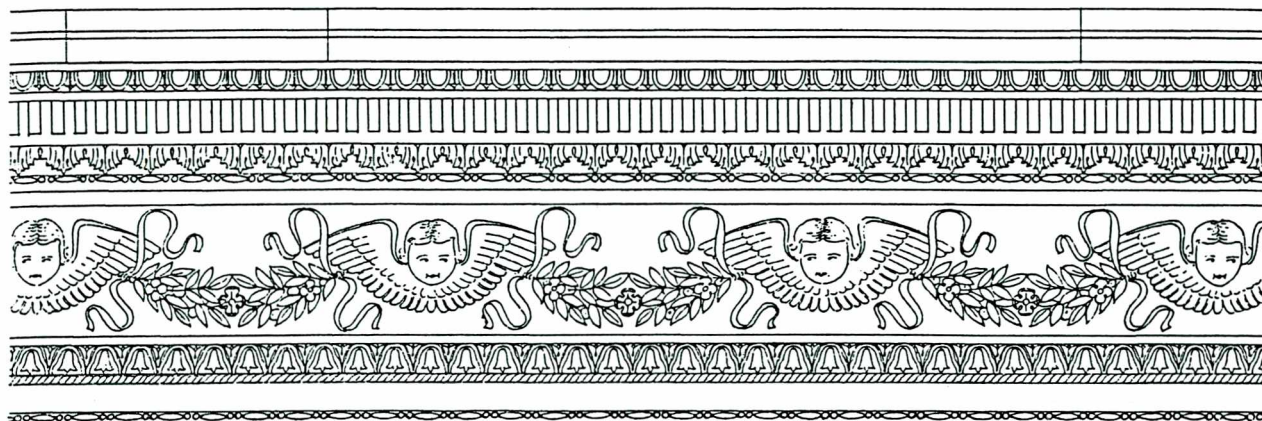
Ślesiński pisze o dwóch sposobach nakładania zapraw. Pierwszym, w którym wszystkie warstwy narzuca się na mokro, systemem dniówkowym, tzn. na takiej powierzchni, jaką zdoła się pokryć sgraffitami w ciągu jednego dnia, i drugim, który polegał na położeniu na całej powierzchni ściany zaprawy wyrównawczej i pozostawieniu jej do wyschnięcia na okres sześciu miesięcy. Następnie w systemie dniówkowym nakładano nań kolejne warstwy. Wszystko to służyło uzyskaniu maksymalnej trwałości zapraw, a tym samym sgraffitów [58, s. 84].

Nieco inaczej postępowano podczas wykonywania dekoracji wielobarwnych. Stosowano przy tym dwie metody. W pierwszej, po narzuceniu warstwy wyrównawczej, nakładano kolejno na siebie (od najciemniejszej do najjaśniejszej) coraz cieńsze (w granicach 6–3 mm) zaprawy barwione, maksymalnie cztery, ponieważ zbyt duża (przekraczająca 4 cm) łączna grubość tynków groziła wystąpieniem rys i spękań. Gdy grubość przekraczała łącznie 3 cm, zalecano wówczas użycie tzw. kotwiczek z gwoździ i drutu miedzianego [58, s. 83]. Druga metoda polegała na zestawianiu kolorowych tynków w jednej i tej samej płaszczyźnie. Z tego rodzaju postępowaniem spotykamy się m.in. w wypadku niezwiązanych ze sobą kompozycyjnie elementów architektonicznych, takich jak opaski okienne, fryzy itp., wykonywanych na barwionej na grafitowo warstwie spodniej. Nakładano ją jedynie na powierzchni odpowiadającej dekoracji. Pozostałą część ściany pokrywano dla oszczędności, ale także ze względu na większą trwałość, tynkiem niebarwionym. Dodajmy, że umieszczenie barwnej plamy w odpowiednim miejscu wymagało znacznej precyzji wykonania.

Po upływie mniej więcej pół godziny od nałożenia ostatniej warstwy pobiałę przenoszono rysunek przyszłego sgraffita. Używano do tego dwóch sposobów. Pierwszy nosił nazwę przepróchu. Polegał on na przykładaniu do ściany kartonów z motywem dekoracji, nakłutym drobnymi dziurkami wzdłuż linii rysunku. Przez te malutkie nakłucia delikatnie przecierano rozpylony barwnik, nieodporny na działanie alkaliczne wapna (np. sadzę ze spalonego papieru), dzięki czemu zniknął on po pewnym czasie. W drugiej metodzie, stosując naniesiony na karton wzór, wyciskano go za pomocą niezbyt ostrego, kancistego narzędzia w miękkiej zaprawie. W obu wypadkach zaznaczano tylko ogólne kontury motywu. Reszta była efektem inwencji, biegłości i talentu artysty, który tworzył dekorację z wolnej ręki. Jej wykonanie rozpoczynano po dwunastu godzinach od nałożenia ostatniej warstwy pobiałę. Potrzebne były do tego odpowiednie narzędzia. Do sporządzania rysunków stosowano rylce metalowe, drewniane lub z kości, o rozmaitej wielkości i zakończeniach. Do opracowywania większych płaszczyzn używano łyżek, nożyków, szpachli i blaszek oraz pętelek o różnych kształtach, sporządzanych z metalowej, płaskiej taśmy. Do wykonywania linii równoległych korzystano z narzędzi w kształcie grzebienia, do robienia kółek – z rodzaju cyrkla, wykonanego z dwóch gwoździ i sznurka. Do tego dochodziły pędzle, miotełki i tampony [58, s. 86]. Dobór odpowiednich narzędzi zależał zarówno

<sup>13</sup> Ze względu na trwałość sgraffita, ilość barwnika nie powinna przekroczyć 15% masy zaprawy [51, s. 87].





W 2. poł. XV w. we Florencji największą popularnością cieszyły się fryzy z puttami podtrzymującymi festony: odrys fryzu florenckiego Palazzo Gerini (wg Ch. i G. Thiemów)

The most popular friezes in Florence in the second half of the 15<sup>th</sup> c. were those with putto images supporting garlands. Frieze from Palazzo Gerini in Florence (acc. to Ch. and G. Thiem)

od techniki wykonywania sgraffita, jak i od preferencji poszczególnych artystów.

Głębokość ryty wynosiła na ogół od 3 do 8 mm. W żadnym razie nie mogła przekraczać grubości spodniej warstwy zaprawy. Wszystkie czynności należało wykonywać z zachowaniem szczególnej ostrożności i staranności. Poprawki i korekty, choć najczęściej możliwe, komplikowały bowiem proces tworzenia sgraffitów. Kontur rysunku musiał być gładki, bez zadziorów. Jego brzegi powinny być nacinane ukośnie, aby nie zatrzymywały wody deszczowej, która by działała odpajająco na warstwy zaprawy, zwłaszcza w zimie, podczas zamarzania [58, s. 87].

Warto w tym miejscu dodać, że w 2. poł. XIX w., na fali zainteresowania renesansem i poszukiwania tam twórczych inspiracji, wypracowano nowe metody i zarazem technologie wykonywania dekoracji sgraffitowych. Należały do nich m.in. sgraffita wykonywane w gipsie i cemente. Wielki propagator takiego sposobu zdobienia ścian, Gottfried Semper, zaproponował udoskonalony przez siebie praktycznie przepis, który nadawał sgraffitu *twardość szkła i zapobiegał łuszczeniu się tynków*<sup>14</sup>. Przekazał też sugestie o charakterze estetycznym. Zawarł je w trzech punktach. Po pierwsze, motywy takie jak

<sup>14</sup> Nowości Sempera polegały m.in. na dodaniu do zaprawy wyrównawczej i następującej po niej – mielonego żużla z węgla kamiennego, który zwiększał ich trwałość. Po tym następowały dwie warstwy barwne o nieco różnych składach (m.in. z żużlem, węglem drzewnym i czernią frankfurcką). To wszystko malowano trzykrotnie mlekiem wapiennym [58, s. 46].

wieńce, girlandy kwiatowe i figury zalecał wykonywać białe na ciemnym tle. Po drugie, pnącza, wici roślinne, fryzy palmetowe powinny być – przeciwnie – czarne na tle białym, jak tłumaczył bowiem – czarne formy na białym tle są ozdobniejsze i smuklejsze. Po trzecie zaś, dopuszczał dekoracje wykonywane za pomocą czystego, rytego rysunku. Zwracał jednak uwagę na ich słabą czytelność i siłę oddziaływania, zwłaszcza z dużej odległości [58].

W gronie propagatorów odkrytej na nowo techniki znalazł się także Anglik Heywood Sumner [57], który dla wzmocnienia warstw wyrównawczej i barwionej zaproponował użycie cementu portlandzkiego. Jako zwolennik sgraffita wielokolorowego zalecał rozprowadzanie zapraw barwionych w taki sposób, aby uzyskać w jednej warstwie różne kolory, odpowiadające poszczególnym elementom dekoracji (takim jak np. karnacja ciała ludzkiego, strój, tło itp.)<sup>15</sup>.

Swoje uwagi dotyczące wykonania sgraffitów dołączył także Austriak Ferdinand Laufberger<sup>16</sup>. Poza podaniem składu poszczególnych warstw uwagę zwracają jego zalecenia dotyczące terminów wykonywania dekoracji sgraffitowych. Proponował on mianowicie wykonywanie prac w zimie, przed porą wiosennych deszczów, w innych bowiem porach roku wykonanie sgraffita narażone byłoby na zbyt szybkie wysychanie cienkich zapraw.

<sup>15</sup> Do barwienia zapraw proponował róż turecki, indyjski, ochrę żółtą, czerń managanową [4, s. 144].

<sup>16</sup> Zostały one uzupełnione przez jego ucznia, F. Matscha [4].

### ***Funkcja, kompozycja i wzornictwo oraz ikonografia dekoracji sgraffitowych***

Dekoracje sgraffitowe mają obecnie dla nas – widzów znaczenie ściśle estetyczne. Są ładne, bywają imponujące. Czasami jednak zaskakują nas niezrozumiałą zarówno formą, jak i tematyką. Dla pełnego wydobycia roli, jaką odegrały sgraffita w historii sztuki renesansowej jest niezbędne omówienie problemów związanych z ich znaczeniem, kompozycją i bogatym, różnorodnym wzornictwem. Klucz do tajemnic najtrudniejszych do zgłębienia, sgraf-

fitów figuralnych, stanowią zaprezentowane tutaj zagadnienia ikonograficzne.

Wszystko to umożliwi pełniejsze spojrzenie na znaczenie sgraffitów w sztuce opoki odrodzenia, a także lepsze poznanie ogólnych intencji zleceńodawców tego rodzaju twórczości artystycznej. Musimy jednak pamiętać, że po ponad czterystu latach nie jesteśmy w stanie odpowiedzieć na każde pytanie dotyczące konkretnego



obiektu i wykonanej na nim dekoracji. Niejednokrotnie zarówno motywacje inwestora, jak i przesłanie ikonograficzne, a zwłaszcza osoba twórcy pozostaną w sferze domysłów.

### Funkcja

Ponad wszelką wątpliwość dekoracje sgraffitowe pełniły na budynkach rolę estetyczną. Do jednego z podstawowych kryteriów estetycznych – kryterium piękna odnoszono się w niemal wszystkich traktatach dotyczących sztuki, których w ciągu XV i XVI w. napisano we Włoszech dwadzieścia trzy [59, s. 60–61, 185–186]. Piękno pojawiło się na pierwszym planie w dziełach Albertiego. Pisał o nim m.in.: *jeżeli więc we wszystkim chciałibyśmy widzieć piękno, budowla jest naprawdę czymś, co w żaden sposób nie może się bez niego obejść*, definiując je ostatecznie słowami: *piękno jest harmonią wszystkich części dostosowanych do siebie i będących w zgodzie i proporcji z tym dziełem, w którym się znajdują, tak że nie można nic dodać ani ująć, ani zmienić, żeby nie zepsuć całości*<sup>17</sup>.

Pogląd ten podzielał Andrea Palladio: *Piękno wynika z pięknej formy i właściwego stosunku całości do części, części pomiędzy sobą oraz części do całości, albowiem budowla powinna się przedstawiać jako całkowity i skończony organizm, w którym jeden członek odpowiada drugiemu, a wszystkie są potrzebne w zamierzonej całości* [41, ks. I, rozdz. 1].

Warto jednak pamiętać, że problem piękna poruszył już Witruwiusz w swoim traktacie, odkrytym po latach zapomnienia na początku renesansu i stanowiącym „biblię”, punkt odniesienia dla największych artystów epoki, m.in. Brunelleschiego, Albertiego i Bramantego. Tezy autora pierwszego traktatu o architekturze weszły na stałe do estetyki Odrodzenia<sup>18</sup>. Także te dotyczące piękna, o którym Witruwiusz tak pisał:

1. *Piękno jest w architekturze równie istotne jak użyteczność.*

2. *Piękne jest to, co zgodne z rozumem, ale także to, co cieszy wzrok.*

3. *Piękno polega na zgodności części.*

4. *Piękno jest zrealizowane w naturze, która też jest niezastąpionym wzorem dla sztuki.*

5. *Są różne stopnie piękna aż po piękno wyszukane, czyli „elegancję”.*

6. *W pięknie jest czynnik społeczny, mianowicie stosowność dzieła i jego odpowiedniość do potrzeb i przyzwyczajen* [65].

Zacytowanie tych poglądów na piękno umożliwia, jak się wydaje, z dużym prawdopodobieństwem odpowiedzieć twierdząco na nurtujące niegdyś wielu badaczy pytanie:

czy projekt budynku powstawał łącznie z projektem dekoracji sgraffitowej [13, s. 276].

Podkreślmy, że była to sytuacja specyficznie włoska. Tylko w Italii bowiem, zgodnie z nakazami twórców traktatów, będących jednocześnie praktykującymi artystami, sgraffita musiały być uwzględniane (bądź nie) przez projektanta już na etapie koncepcji do projektu architektonicznego.

Potwierdzenie takiego sądu stanowią również ustalenia badaczy zajmujących się renesansowymi sgraffitami we Włoszech – Christel i Günthera Thiemów, którzy zidentyfikowali nazwiska kilku spółek architektoniczno-sgrafficiarskich. Stanowiły je m.in. pary: Bernardo Rosselino i Giorgio Vasari, Michelozzo i Masso di Bartolomeo, Baccio d’Agnolo i Feltrini, Buontalenti i Poccetti<sup>19</sup>.

W krajach zaalpejskich sytuacja była bardziej złożona. Dla pewnej grupy obiektów wzniesionych od podstaw w okresie renesansu – zwłaszcza przez twórców włoskich – sgraffita mogły stanowić immanentną część zamysłu. W wielu jednak wypadkach, zwłaszcza na terenie Austrii, Czech i Śląska, mamy do czynienia z modernizacjami budynków o średniowiecznym rodowodzie, które później pokrywano dekoracjami. Sgraffita wzmocniały ten kamuflaż, umożliwiając zatarcie asymetrii układu elewacji, wypełniając braki w jej podziałach i uzupełniając detal. Zdarzało się też wielokrotnie, że średniowieczne obiekty, np. gotyckie kościoły pokrywano dekoracjami, noszącymi charakter aplikacji. Ich pojawienie się można tłumaczyć modą na sgraffita, traktowane z jednej strony jak ozdoba, ale z drugiej jako deklaracja przynależności fundatora do swego rodzaju, rozeźnianego w modzie, establishmentu.

Niemala też grupa sgraffitów w Europie zaalpejskiej powstała jako wytwór sztuki ludowej, odpowiadając na specyficzną potrzebę ozdobności i swoiste poczucie humoru. W pewnym stopniu dotyczy to Gryzonii, gdzie doszło do połączenia ludowego podejścia do sztuki z włoskim wzornictwem. W czystej postaci zjawisko to wystąpiło na terenie Hesji, Górnej Austrii oraz północnoniemieckiego Vierlande. W odniesieniu do tego rodzaju działań, obejmujących poza domami także różnorodne budynki gospodarcze, trudno mówić o wstępnym projektowaniu. Należy je raczej potraktować w kategoriach twórczej spontaniczności.

Dekoracje sgraffitowe operowały dwoma środkami wyrazu artystycznego. Pierwszą stanowiła imitacja, drugiej iluzja. Pierwsza z nich stanęła u podstaw potocznej wiedzy na temat sgraffitów, sprowadzając ich rolę do tańszego ekwiwalentu drogiej okładziny kamiennej. W części wypadków zapewne tak bywało. W wielu jednak, a już na pewno na terenie Włoch, sgraffita traktowano jako technikę dającą nowe możliwości estetyczne, a zarazem znaczną trwałość. Nawet tam, gdzie korzystano jedynie z motywów boniowania, osiągnano dzięki sgraffitom nową jakość plastyczną – czerń, kontrastującą z naturalnym

<sup>17</sup> Cytowane fragmenty pochodzą z [1, ks. VI, rozdz. II].

<sup>18</sup> W wiekach średnich, dla których antyk nie stanowił inspiracji, traktat Witruwiusza poszedł w zapomnienie. Został odkryty i zinterpretowany na nowo po tym, kiedy w 1414 r. jego egzemplarz odnaleziono w bibliotece klasztornej na Monte Casino. Pierwsze nowożytnie wydanie dzieła zostało ogłoszone drukiem w 1485 r. Rolę Witruwiusza i jego traktatu we Włoszech podkreśla utworzenie w Rzymie w 1542 r. instytucji o nazwie Academia Vitruviana.

<sup>19</sup> Gwoli prawdzie dodać trzeba, że autorzy opracowania podali także kilka przykładów obiektów, których datowanie jest wcześniejsze od wykonanych na nich dekoracji [60, s. 16, 27].



kolorem piaskowca. Zważywszy ponadto, że tego rodzaju dekoracje sgraffitowe spotykamy we Włoszech na obiektach należących do ludzi zamożnych, opinię, iż były one tańszym ekwiwalentem możemy odrzucić.

W tych wielowątkowo prowadzonych rozważaniach dotyczących funkcji sgraffitów nie można pominąć znaczenia przedstawień figuralnych, które często stawały się wizytówką statusu właściciela budynku, odzwierciedleniem jego poglądów, wykształcenia, prezentacją wartości, z którymi się identyfikował. Podkreślenia wymaga rola sgraffitów figuralnych w krajach i regionach ogarniętych konfliktami wyznaniowymi (Austria, Czechy, Niemcy, Śląsk), gdzie stawały się one swoistym orężem, manifestacją przekonań lub choćby sympatii religijnych.

Niejednokrotnie posłużenie się dekoracjami sgraffitowymi miało też wydźwięk moralizatorski. Niekiedy nawiązywały one do prawd ludowych, popularnych w społeczeństwach wieków XVI i XVII<sup>20</sup>. Czasem po prostu prowokowały odbiorców do namysłu nad własną egzystencją i postępowaniem.

### *Wzornictwo i kompozycja*

Większość wzorów i układów kompozycyjnych w dekoracjach sgraffitowych wypracowały w ciągu dwóch stuleci renesansowe Włochy. Służyły one za punkt wyjścia dla wielu innych sgraffitów powstałych w Europie, zarówno w sferze wykorzystania poszczególnych elementów, jak i kompozycji całości. Jedynie wczesne dekoracje figuralne z terenu Austrii, Szwajcarii i Czech oraz sgraffita ludowe, a także śląskie sgraffita ramowe, o czym będzie mowa w dalszej części pracy, powstały poza bezpośrednim wpływem włoskim.

Dekoracje sgraffitowe zasadniczo nie wypracowały własnego wzornictwa. Główne jego rodzaje niemal zawsze stanowiły przeniesienie wzorów zaczerpniętych z architektury, rzeźby, malarstwa lub rzemiosła. Oryginalność niektórych motywów sprowadza się w kilku wypadkach do twórczego przekształcenia zapożyczonych wzorów lub wykorzystania niezgodnego z pierwotnym przeznaczeniem (np. motyw stropu, jako wzór na elewację); przy czym takie rozwiązania spotykamy jedynie w Europie zaalpejskiej.

Sgraffitowe wzornictwo występujące w dekoracjach europejskich epoki nowożytnej można podzielić na trzy grupy. W pierwszej znajdują się sgraffita imitujące detal architektoniczny (gzymsy, fryzy, opaski wokółokienne, obramienia portali, listwy itp.) oraz elementy budowlane, takie jak bonie, narożniki oraz części konstrukcji (np. szachulcowo-ryglowej). W grupie drugiej znajdują się motywy ornamentalne (groteskowe, adamaszkowe, „tapestowe”, koronkowe i inne), które pojawiły się we wzornictwie sgraffitowym u progu XVI w. i przetrwały w nim za Alpami do końca tego stulecia. Do grupy trzeciej należą zaś przedstawienia figuralne, które weszły do sgraffitowego wzornictwa na początku lat 40. XVI w., najpierw w Austrii i południowych Niemczech, następnie w Cze-

chach i na Śląsku, a dopiero od lat 60. we Włoszech. Początkowo imitowały one rzeźbę, choć – o paradoksie – główną dla nich inspiracją były malowane fasady, a bezpośrednich wzorów dostarczały grafiki. Nieco później w dekoracjach sgraffitowych pojawiły się sceny „malarzkie”, których pierwowzorami były obrazy (głównie polichromie), przeniesione do świata sgraffitów za pośrednictwem kopii graficznych<sup>21</sup>.

Jest charakterystyczne, że jedynie w Italii występowanie rozmaitych wzorów i sposobów komponowania sgraffitowych elewacji ułożyć można w następujący po sobie ciąg rozwojowy. W Europie zaalpejskiej jako pierwsze wystąpiły „rzeźbiarskie” sgraffita figuralne. Pozostałe motywy z różnym nasileniem przewijały się przez cały okres sgraffitowej mody, a ich wybór był raczej uzależniony od talentu wykonawcy i możliwości finansowych inwestora.

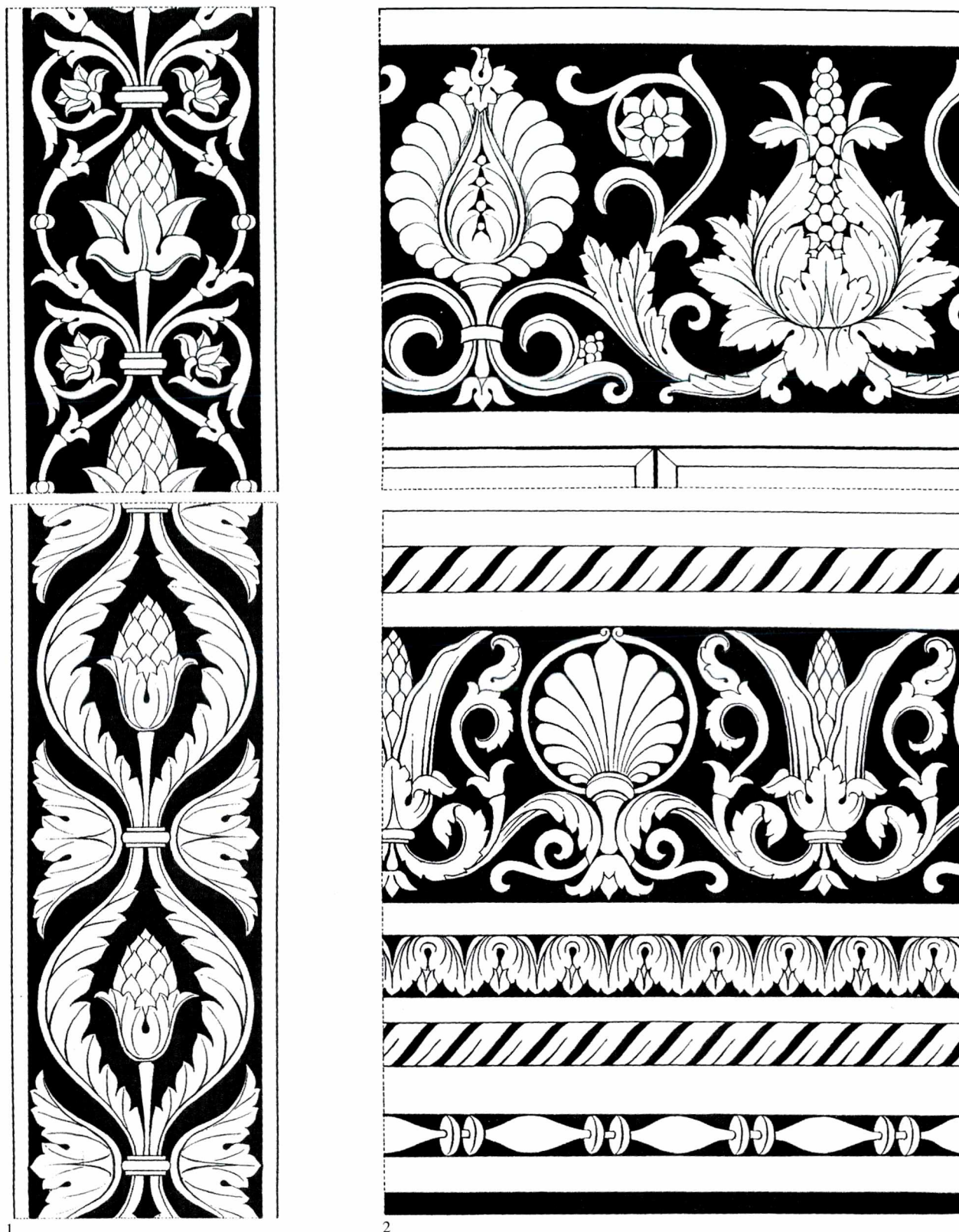
W pierwszej fazie, na początku okresu zwanego włoskim protorenesansem, począwszy od 3. tercji XIV w. do lat 40. XV stulecia, dekoracje sgraffitowe wzorowały się na formach średniowiecznych kształtek ceramicznych, stosowanych głównie we fryzach, czasem obramieniach okiennych, połączonych z motywami boniowania, naśladowującego okładzinę kamienną; motyw ten stał się w późniejszym czasie, zwłaszcza poza Italią, podstawowym motywem zdobniczym w sgraffitach.

Mimo wielkiej popularności osiągniętej w architekturze włoskiej przez kamienne kwadrowania, dekoracje sgraffitowe je imitujące nie rozwinęły we Włoszech imponujących form. Najpopularniejszym i najczęściej stosowanym motywem były płaskie, czarne bonie, obwiedzione białą fugą. Wykonywano je na elewacjach budynków w ciągu całego XV w. Od lat 40. XV wieku miejsce towarzyszących boniom ornamentów imitujących ceramikę zajęły formy renesansowe. Towarzyszyła im zmiana kompozycji dekoracji, która wiązała się ze zmianą układu elewacji budynków, zwłaszcza mieszkalnych. Począwszy od lat 40. XV w. miejsce najpowszechniejszych dotychczas, wąskich (3–4 osie) i stosunkowo wysokich kamienic zajęły kubiczne w bryle pałace miejskie o siedmiu i więcej osiach oraz wysokich kondygnacjach. Duże powierzchnie elewacji tych budynków, podzielone na szerokie, poziome pasy, wynikające z podziału wytyczonego przez linie gzymsów (międzykondygnacyjnych lub naddokiennych), stworzyły podstawę do nowej kompozycji dekoracji sgraffitowych, także do wprowadzenia nowego renesansowego wzornictwa. Struktura dekoracyjna elewacji aż do początku XVI w. pozostawała niezmienna. Miała ona charakter dwudzielny. Dolna część odpowiadała wysokości parteru i ze względu na jego funkcję oraz obronny charakter, pokrywano ją jednostajnym motywem kwadrowania, przerywanym jedynie skromnym, kamiennym portalem oraz niewielkimi oknami. Wszelkie sgraf-

<sup>20</sup> Część przedstawień figuralnych, wykonanych na domach wiejskich w Dolinie Engadin odwoływała się do ludowej wiary w magiczną moc znaków totemicznych, chroniących przed złymi mocami.

<sup>21</sup> Tak było np. z dziełem Rafaela, polichromią zdobiącą wnętrze sali Konstantynowskiej, przedstawiającą bitwę między Konstantynem a Maksencjuszem przy moście Mulwijskim na Tybrze, po czym skopiowaną graficznie przez Marcantonio Raimondiego i wykonaną w technice sgraffita na ścianie dziedzińca zamku w czeskim Litomyślu.



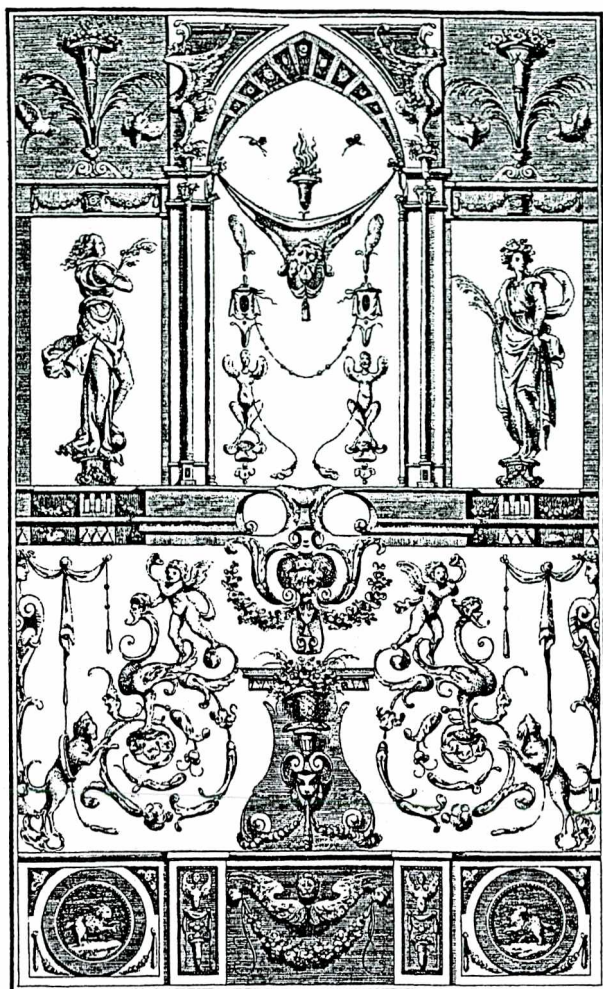


Ryciny: 1. Bardzo chętnie stosowano w sgraffitach ornament kandelabrowy. Składał się z motywów arabski lub groteski, ułożonych w pionową, ściśle symetryczną kompozycję, wyrastającą ze statycznej podstawy. Odrys fragmentu sgraffitowego ornamentu kandelabrowego pochodzącego z elewacji (I piętra) florenckiego Palazzo Spinelli (według inwentaryzacji Langego i Bühlmanna). 2. W tokańskim wzornictwie sgraffitowym bardzo często występował ornament antemionowy, składający z palmetek i profilowo ujętych kwiatów, ułożonych alternacyjnie i połączonych u podstawy spiralami lub innymi miękkimi formami. Odrys fragmentu sgraffitowego fryzu antemionowego z elewacji florenckiego Palazzo Spinelli (według inwentaryzacji Langego i Bühlmanna)

Figures: 1. The candelabrum image was often used in sgraffito ornament. It was composed of arabesque or grotesque motives arranged in a perpendicular, precisely symmetric composition rising from a static base. Sgraffito fragment of a candelabrum ornament from the elevation (first storey windows) of Palazzo Spinelli in Florence (acc. to the inventory of Lange and Bühlmann). 2. An ornament composed of palmettes and profiled forms of flowers attractively arranged and volute-joined at the base or with other delicate forms often occurred in Tuscany sgraffito designs.

Fragments of sgraffito friezes from the elevation of Palazzo Spinelli in Florence (acc. to the inventory of Lange and Bühlmann)





*Graffiti di Ser. Poccetti affittato nel Cortile del Palazzo abitato dal Minifin  
17.58. di Francia, di proprietà de Sig. Marchese Nicotri Lungo Varra.*

Dekoracje grotteskowe pokrywające elewacje pałaców florenckich zdokumentował pod koniec XVIII w. Lasinio, wykonując serię wzorowanych na nich miedziorytów. Fragment dekoracji elewacji Palazzo Capponi (wg Ch. i G. Thiémów)

Grotesque decorations covering the elevations of palaces in Florence, documented at the end of the 18<sup>th</sup> c. by Lasinio, who made a series of copperplate engravings based on sgraffito ornaments. A fragment of the elevation ornamentation from Palazzo Capponi (acc. to Ch. and G. Thiems)

fitowe detale i ornamenty pojawiały się wyżej, począwszy od *piano nobile*.

Zmiany w sgraffitowych dekoracjach dotyczyły początkowo jedynie nowego (najczęściej kandelabrowego) ornamentu, który zastąpił ceglane motywy wypełniające ramy wokółkienne. Od połowy XV w. dołączyły do niego kompozycje imitujące detal kamieniarski. Miejsce ram wokółkienne zajęły sgraffitowe, renesansowe w formie opaski z trójkątnymi naczółkami. Wąskie dotychczas fryzy, zostały zastąpione przez coraz szersze pasy, które wkrótce objęły całą powierzchnię między gzymsami nad- i podokiennymi oraz strefę podokapową. Wypełniano je początkowo motywami arabskimi i antemionami; te drugie utrzymały swoją popularność do końca XV stulecia. W latach 60. XV w. dołączyły do nich przedstawienia puttów podtrzymujących liściaste festony. W tym też czasie pośród ornamentów arabskich i kandelabrowych umieszczać zaczęto na

elewacjach dziedzińców pojedyncze sceny figuralne o tematyce mitologicznej.

W roku 1493 dokonano odkrycia, które wzbogaciło ornamentykę sgraffitową o nowe motywy. W podziemiach Złotego Domu Nerona odnaleziono bowiem dekoracje stiukowe i malarskie, polegające na dzieleniu ozdabianej powierzchni na pola o różnorodnych, możliwie regularnych kształtach, które wypełniano wicią połączoną z figurami ludzkimi, zwierzęcymi, stworami fantastycznymi i maskami. Między nimi umieszczano wstążki, trofea wojenne, instrumenty muzyczne, nadając temu *szalonemu, dokładnie uporządkowanemu nagromadzeniu rzeczy, w swej istocie sprzecznych ze sobą, artystycznie zaaranżowany chaos* [38, t. 2, s. 80]. Nazwano to wszystko *ornamentem grot*, czyli groteską.

Sgraffitowe układy grotteskowe na ponad pół wieku, aż do lat 60. XVI stulecia wyparły we Włoszech, zwłaszcza w Toskanii, wszystkie inne ornamente. W tym też czasie zmianie uległa kompozycja dekoracji. Spokojniejszy nieco pod względem społecznym okres w historii miast środkowych Włoch umożliwił rozluźnienie rygorów dotyczących obronności miejskich pałaców, także tej iluzorycznej, wyrażonej „mocnym” kwadrowaniem parteru. Dzięki temu pozwolono sobie na wprowadzenie bogatej ornamentyki już na ściany parteru, wypierając całkowicie imitacje boniowania.

Grotteskowe ornamente osiągnęły w Italii niezwykle wyrafinowaną formę. Do mistrzów w ich wykonaniu, zatrudnianych jako wolni współpracownicy, należeli Morto da Feltrini oraz Cristofano Gherardi. Do najślynniejszych projektantów grotteski należeli natomiast Andrea Feltrini i Bernardino Poccetti.

W tym czasie w Szwajcarii, w południowych Niemczech (Bawaria) oraz wschodniej Austrii (Tyrol) były popularne elewacje zdobione polichromiami<sup>22</sup>. Tradycja malowania budynków sięga tam 2. poł. XIII w. Rozpoczęła swoją karierę na budynkach kościelnych, na których umieszczano pojedyncze figury świętych<sup>23</sup>. Od początku XV w. malowidłami zaczęto zdobić także budowle świeckie, przede wszystkim wieże miejskie i ratusze, a od 1515 r. także rezydencje miejskich patrycjuszów oraz zamki. Dekoracje te były dwójakiego rodzaju. Pierwszy z nich tkwił w tradycji średniowiecznej, i – jak w Hohen Schloss w Füssen – ograniczono się do imitowania detali architektonicznych, stylistycznie jeszcze gotyckich, takich jak opaski wokółkienne, obramienia portali, malowane wykusze; wszystkie umieszczane na gładkim, jednokolorowym tle. Jeśli sięgano do przedstawień figuralnych, to najczęściej „zawieszano” je swobodnie na powierzchni ściany. Inspiracją dla dekoracji drugiego rodzaju, który pojawił się na początku XVI w., stały się polichromie zdobiące budynki miast włoskich, w których dominowały sceny figuralne o rzeźbiarskim lub malarskim charakterze, umieszczane pośród, również malowanych, imitacji detalu architektonicznego. Badająca to

<sup>22</sup> Odpyski tej mody dotarły również na Śląsk, do Wrocławia, którego ratusz został pomalowany na początku XVI w.

<sup>23</sup> Znane przykłady to m.in.: Johanneskirche w Münsterstal, kościół zamkowy w Hocheppan koło Bozen, oba w południowym Tyrolu.



zagadnienie Margarete Baur-Heinhold podała trzy główne źródła takich inspiracji: dom przy Via Larga w Triencie, z polichromiami wykonanymi pod koniec XV w., następnie Palazzo Ivrea w Genui pomalowany na początku XVI w., oba dzieła nieznanymi autorami. Dołączyły do nich polichromie dziedzica słynnego weneckiego *Fondaco dei Tedeschi*, wspólne dzieło Tycjana i Giorgiona, wykonane w 1515 r. [9, s. 25–27]. Włoskie wzory przywieźli z sobą z pewnością sprowadzeni z Italii do Niemiec, dzięki rekomendacji Fuggera, Giulio Licinio oraz Antonio Ponzano. Malowane pałace Italii oglądali też zapewne w czasie swoich podróży do Włoch zarówno Hans Holbein Młodszy, jak i Hans Burgkmair Starszy. Zaowocowało to szybkimi realizacjami w nowym stylu. Za pierwszą uważa się dekorację Domu Fuggarów w Augsburgu, prawdopodobne dzieło Burgkmeira z lat 1515–1520. Do następnych należały holbeinowskie domy: Hartensteina w Lucernie z 1518 r. oraz bazylejski *Haus zum Tanz* z 1520 r., ten ostatni ze wspaniałą, malowaną imitacją architektury przedstawionej z doskonałą iluzją perspektywicznej głębi i manierystycznym przenikaniem poszczególnych planów oraz scen. Do nich dołączyć należy *Haus zum Weissem Adler* w szwajcarskim Stein am Rhein, pokryte polichromiami w 1520 r. przez Thomasa Schmidta.

W ślad za wymienionymi poszły dziesiątki innych dekoracji, wykonanych na terenie południowych Niemiec, Szwajcarii oraz Austrii, gdzie tradycja malowania fasad budynków przetrwała aż do początku XX w. Do najwspanialszych dekoracji renesansowych na całym obszarze niemieckojęzycznym należały z pewnością polichromie tyrolskiego zamku w Ambras.

Zawarte w malowanych dekoracjach sceny figuralne sięgały do tematyki mitologicznej i antycznej; przedstawiano także sceny rodzajowe, m.in. z życia mieszczan. Pod wpływem tradycji średniowiecznej przetrwały także na fasadach malowane herby, inskrypcje, sceny historyczne, przedstawienia świętych, sceny nadania praw (na bramach miejskich i ratuszach) oraz postaci lancknechtów, wyrosłe ze średniowiecznej tradycji rycerzy wojowników. Wzorów dla nich dostarczały początkowo późnośredniowieczne miniatury, później nowożytnie grafiki.

Kiedy zatem na początku lat 40. XVI w., może trochę wcześniej, na terenie Austrii, Szwajcarii i Niemiec pojawili się sgrafficiarze włoscy, zderzyli się oni wtedy z ugruntowanym już sposobem, zarówno w sensie kompozycyjnym, jak i ikonograficznym, zdobienia elewacji. Zamiast efektownych, jednak nietrwałych i trudnych do wykonania polichromii, zaproponowali oni odporniejszą na działanie czynników atmosferycznych technikę wykonania, która nie wymagała często wielkiego talentu – sgraffita. Tak najprawdopodobniej zrodził się nowy sposób pokrywania elewacji sgraffitami z użyciem kompozycji figuralnych.

Wzorów dla poszczególnych scen dostarczały grafiki szwajcarskich i niemieckich mistrzów. Sgraffitowe dekoracje domów stały się wkrótce znakomitym orężem w manifestowaniu poglądów i przekonań, przede wszystkim religijnych. Zestawione z sobą oddzielne, acz starannie dobrane przedstawienia, umożliwiały ich nowe odczytanie, zgodne z protestanckim przesłaniem. Domino-

wały wśród nich sceny starotestamentowe, alegoryczne, mitologiczne, rodzajowe i ilustracje historii antycznej oraz portrety władców i bohaterów rzymskich, a także ludzi wybitnych, tzw. „sławnych mężów”. Było to zgodne z zaleceniem Lutera *stawiania przed oczami „wszystkich i wszędzie” wiecznego Słowa Bożego* [20].

Swoistą odpowiedzią na kompozycję i tematykę sgraffitów, powstających od lat 40. XVI w. tuż za Alpami, był stworzony przez Vasarięgo w 1554 r. projekt *chiaroscurowej* dekoracji elewacji pałacu Sforzy Almeni, ulubieńca Kosmy I Medyceusza. Wpłynął on na nowy układ kompozycyjny oraz schemat ikonograficzny sgraffitów zarówno we Włoszech, jak i w krajach zaalpejskich.

Zasługą Vasarięgo było stworzenie pierwszej kompozycji o tematyce alegorycznej, obejmującej całą elewację. Fasadę budynku podzielono na poziome pasy, odpowiadające wysokości okien i powierzchni ścian ograniczonych poziomami naczółków oraz parapetów podokiennych. Przestrzenie te wypełniono iluzorycznymi, sgraffitowymi ramami oraz edykułowymi niszami, w których „ustawiono” figury alegoryczne. W ich wykonaniu znakomicie zastosowano efekt iluzji, dzięki czemu wyglądały w tym otoczeniu jak rzeźbione, regularnie rozstawione posągi. W pasach międzyokiennych rozmieszczono, ujmowane w tonda i owale, przedstawienia (sceny, portrety), które połączono wzorami ornamentalnymi. Iluzja całości była niemal doskonała, poza jednym – niezmiennością wrażeń, wynikającą ze stałości kierunku „oświetlenia”.

Kolejna zasadnicza zmiana w podejściu do dekoracji elewacji dokonała się pod wpływem rosnącej roli malarstwa. Przejęte za pośrednictwem grafiki do sgraffitowego wzornictwa tematy malarskie spowodowały rozluźnienie schematycznych, „architektoniczno-rzeźbiarskich” ram, które stały się niemożliwym dłużej do utrzymania ograniczeniem. Od tej pory we Włoszech (przede wszystkim na terenie miast Toskanii oraz Rzymu), sporadycznie także w Austrii, Czechach, a nawet na Śląsku, elewacje budynków lub ich znaczące partie traktowano jak powierzchnię malarską, na której rozmieszczano z rozmachem komponowane sceny, starając się w skrajnych wypadkach ignorować nawet takie ograniczenia, jak otwory okienne i drzwiowe.

Istotną rolę w kompozycjach figuralnych większości krajów zaalpejskich odegrały inskrypcje. Niekiedy – jak na kamienicy rynkowej w austriackiej Weitz – zajmowały one około 1/2 powierzchni dekoracji. Ogromną popularność napisów w większości krajów zaalpejskich, towarzyszących także innym rodzajom sztuki, tłumaczy zdaniem Panofsky’ego fakt, iż *inskrpcje budziły większe zainteresowanie niż przedstawienia wizualne, które z kolei doceniane były raczej jako zagadki ikonograficzne lub źródło informacji historycznej niż jako dzieła sztuki*<sup>24</sup>.

Znacznie rzadziej spotykamy na terenie zaalpejskim dekoracje sgraffitowe inspirowane malarstwem. Taki sposób komponowania elewacji budynku stosowano podczas wykonywania scen przedstawiających wydarzenia historyczne i sceny rodzajowe, np. bitwy i polowania. Wyma-

<sup>24</sup> Podają za: [39, s. 118].



gał on jednak od wykonującego talentu, który przekraczał zazwyczaj umiejętności sgrafficiarzy wędrujących po zaalpejskich szlakach.

Najpopularniejszym w krajach położonych na północ od Alp okazał się układ korzystający z boniowania, wzbogaconego twórczo i zapewne zaskakująco dla Serlia, przełożonymi na język sgraffita motywami zaczerpniętymi z jego traktatu<sup>25</sup>. Oprócz różnorodnych kwadrowań przyjmowano bowiem także zamieszczone w tej pracy motywy taśm plecionych, meandrów oraz tzw. biegnącej fali, a nawet wzory przewidziane dla drewnianych stropów<sup>26</sup>. Plecionki i fale towarzyszyły sgraffitowym boniom głównie jako fryzy i obramienia okien. Same bonie, ulegając rozlicznym tawestacjom, wręcz uduziwnieniom, odeszły daleko od pierwotnego, przybierając w krańcowych razach – jak na Śląsku – eliptyczne formy, rozdzielone stylizowanymi motywami roślinnymi.

Można przypuszczać, że głównie z powodów ekonomicznych (kunsztowna dekoracja wymagała zatrudnienia wybitnych, a więc drogich wykonawców), ale także z powodu odmiennego, mniej wyrafinowanego gustu, groteskowa dekoracja elewacji nie przyjęła się, poza nielicznymi wyjątkami, w Europie zaalpejskiej. Nie bez znaczenia mogła być jeszcze jedna przyczyna. Mimo znacznej trwałości sgraffitów, delikatne motywy groteskowe w mniej sprzyjającym klimacie były w większym stopniu narażone na niszczące działanie czynników atmosferycznych. Stosunkowo słabym powodzeniem cieszyły się także antemiony, ustępujące najczęściej wiciom arabskim i podobnym im ornamentom roślinnym.

Po roku 1560 został przez kraje zaalpejskie przyswojony, także w dekoracjach sgraffitowych, jeszcze jeden rodzaj wzornictwa – północnoeuropejska ornamentyka manierystyczna, z jej najbardziej charakterystycznymi motywami – okuciowym i rollwerkowym, rozwinięta i rozpowszechniona przez wzorniki niderlandczyków: Jakoba Florisa, Cornelisa Bosego i Vredemanna de Vriesa<sup>27</sup>.

W wielu miejscach Europy, m.in. we Włoszech (Lombardia, Tessynia), Hiszpanii, na terenie pogranicza szwajcarsko-włoskiego, a także na terenie Czech napotykamy przykłady pokrycia całych elewacji dekoracjami sgraffitowymi o jednostajnie powtarzających się i niearchitektonicznych – przynajmniej z pozoru – motywach. Na terenie Lombardii motyw ten został przejęty najprawdopodobniej z zamku Sforzów. Elewacje jego dziedzińców zostały pokryte dekoracjami o drobnym, delikatnym, rombownym układzie. Każdy z rombów ozdobiono zdwojonym, esowatym nacięciem, umieszczonym w środku pola. Wzór ten odnajdujemy także na kilku budynkach w Como. Sugestia zawarta w nazwie tego motywu – *Tapetten-Muster*, którą przed laty wysunęli Gruner i Burkhardt [15, s. 283], [19, tabl. 42], bardzo wyraźnie określiła jej rodzaj. Wydaje się jednak, że motyw rombowny miał swój jak najbardziej architektoniczny pierwowzór. Jest

nim wąż kamienny, którym posługiwano się w starożytnym Rzymie, zwany *opus reticulatum*. O trwałości jego recepcji w okresie nowożytnym świadczy m.in. wykorzystanie go przez Serlia w projektach bram i portali, jako elementu wypełnienia płycin i wnęk<sup>28</sup>.

W kilku miejscowościach – ograniczonych w zasadzie do północy Włoch (m.in. w Como i Pienzy), a także w hiszpańskiej Tarragonie – w sgraffitowym wzornictwie pojawiły się motywy, w których *opus reticulatum* stanowiło jedynie osnowę wzoru, a jego rombowne elementy wypełniano stylizowanymi roślinami. Dodawano do nich całą gamę różnorodnych motywów, z całą pewnością niemających żadnych architektonicznych związków. Wzorowano je raczej na adamaszkowych tkaninach, może na tapetach o wzornictwie przejętym z tkanin, a przypuszczalnie także – zwłaszcza w Hiszpanii – na kurdybanach. Podobny efekt, choć zdecydowanie mniej wyrafinowany, zarówno jeśli idzie o motyw, jak i ogólny wyraz, osiągnięto na zamku w czeskich Doudlebach, którego ściany pokryto kompozycją wyglądającą jak motyw koronarski.

Podobnie niearchitektoniczne wrażenie osiągnano także środkami daleko prostszymi, zaczerpniętymi bezpośrednio z wzornictwa architektonicznego. W tym celu wykorzystywano sgraffita, których podstawowym motywem były co prawda kwadry, jednak zestawiane ze sobą w sposób zaprzeczający fizycznej rzeczywistości. Poprzez „oświetlanie” z różnych stron, także od dołu uzyskiwano zupełnie abstrakcyjną, geometryczną kompozycję.

Szczególny sposób posługiwania się sgraffitami, niemający precedensu na terenie Italii, wykształcono pod wpływem oddziaływania sztuki ludowej. Przykłady takiego sposobu dekorowania ścian odnajdziemy w szwajcarskiej Gryzonii, austriackich Tyrolu, Styrii i Karyntii oraz niemieckich Hesji i Vierlande.

Zasadniczym wyróżnikiem szwajcarskich dekoracji było zastosowanie włoskich wzorów połączone z rezygnacją z regularności, symetrii i powiązanie wszystkich elementów dekoracji w organiczną całość. Porządkując elewacje motyw, tam gdzie umożliwiała to struktura elewacji budynków, stanowiły opasujące ściany fryzy, najczęściej plecionkowe oraz bonie narożnikowe. Z wzorników włoskich korzystano przy tym wybiórczo, twórczo i z fantazją. Pochodzące z nich elementy: obramienia okien, drzwi i bram, narożniki i fryzy, poddawano modyfikacjom i uproszczeniom, po czym rozmieszczano swobodnie na elewacji, bez wyraźnego między nimi związku kompozycyjnego. Dodawano do nich „zawieszono” luźno przedstawienia figuralne, traktowane jako znaki totemiczne lub alegoryczne oraz niewielkie tabliczki z inskrypcjami. Pozostała, nieozdobiona dekoracją część ściany pokrywano tynkiem (najczęściej bez zacierania na gładko) i malowano na biało.

Podobne podejście do sgraffitów zaobserwujemy także na terenie Tyrolu, Styrii i Karyntii. Ograniczono się tam jednak do kilku wybranych elementów włoskiego wzornictwa ornamentalnego, głównie plecionek. Oryginalnym pomysłem, charakterystycznym wyłącznie dla

<sup>25</sup> Traktat Serlia był pierwszym praktycznym podręcznikiem, wręcz wzornikiem architektonicznym. Jego najważniejszą częścią były ilustracje, które objaśniono tekstem.

<sup>26</sup> Wszystkie one mają swój antyczny – rzymski rodowód.

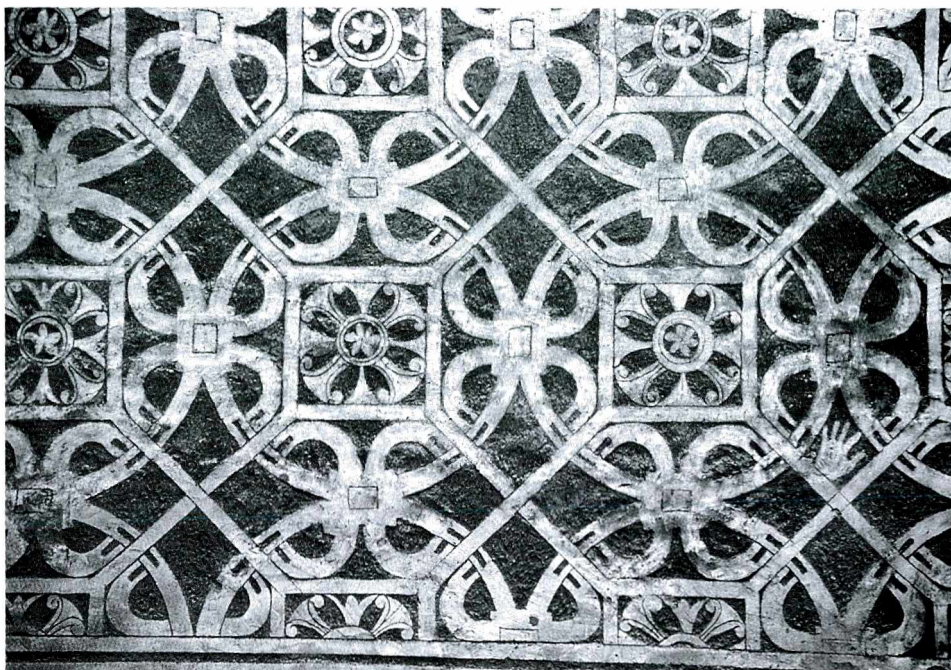
<sup>27</sup> Przypomnijmy, że ornament rollwerkowy pojawił się najpierw we Włoszech.

<sup>28</sup> Wcześniej motyw ten, użyty w większej skali, posłużył do dekoracji części szczytu florenckiego kościoła San Miniato al Monte.



Elewacje i ściany dziedzińca zamku w Doudlebach pokryto ok. 1590 r. dekoracją przypominającą koronkę, którą wykonali artyści włoscy. Sgraffita te zostały poddane konserwacji i częściowej rekonstrukcji podczas prac przeprowadzonych w latach 1960–1971

Courtyard elevations and walls of the castle in Doudlebach covered with decoration, c. 1590, bringing to mind lace created by Italian artists. These sgraffito ornaments underwent conservation and were partly reconstructed during works carried out between 1960–1971



tych regionów, jest przeniesienie do sgraffitów motywów inspirowanych ozdobną ciesiołką i snycerką ludową<sup>29</sup>.

Z jednoznacznym oddziaływaniem twórczości ludowej na dekoracje sgraffitowe spotykamy się na terenie Hesji. Wykonywano je na budynkach o konstrukcji szachulcowej, wypełnionej mieszaniną gliny i szezki słomianej. Ciemno barwione belki dzieliły powierzchnie ścian na mniejsze, regularne pola, na których wykonywano, niezależne od siebie kompozycyjnie, motywy ornamentalne, oparte na miejscowych wzorach ludowych.

Z budownictwem szachulcowym wiąże się także sgraffita pochodzące z okolic Hamburga, z terenów północnoniemieckiego Virelande, z tą różnicą, że wykonywano je na wypełnieniach konstrukcji drewnianej wykonywanych z wypalanej cegły i tynkowanych jedynie w miejscach przeznaczonych pod dekorację. Nadawano im geometryczną formę i umieszczano najczęściej w pobliżu drzwi wejściowych.

### *Ikonomia i wzory przedstawień figuralnych*

W sztuce figuralnej epoki renesansu (we wszystkich jej dziedzinach) wystąpiły trzy równoległe wątki tematyczne – biblijne (szerzej – sakralno-chrześcijańskie), mitologiczne, połączone z legendowo-pogańskimi oraz, wyrosłe z obydwu nurtów, przedstawienia alegoryczne. Tematyka biblijno-chrześcijańska przeważała w sztuce na północ od Alp, zwłaszcza w rejonach zdominowanych przez protestantyzm, inspiracja antykiem dominowała natomiast we Włoszech

Pierwsze sgraffitowe kompozycje figuralne powstały w Austrii i Czechach (1540 r. Weitra, 1547 r. Slavonice). Podczas ich wykonywania posłużono się wzornikami, drukami ulotnymi i ilustracjami książkowymi (przede wszystkim biblijnymi), które już od XV w. stanowiły inspirację dla

innych dziedzin sztuki. Powstawały one w pracowniach wielu artystów działających głównie w Niemczech i Szwajcarii. Obrazowały sceny starotestamentowe, zawierały także zestawy alegorii i personifikacji, które publikowano seriami przedstawiającymi np. pory roku, okresy życia (cykl *Vanitas*), części świata, planety, żywioły, muzy, sztuki wyzwolone, zmysły itp. Rola tych twórców, którzy nie stanowili czołówki artystycznej w dziedzinie grafiki, polegała na tworzeniu sztuki bezpretensjonalnej, *zwracającej się ku przejawom zwyczajnego, nie wyidealizowanego przez mitologię czy religię życia* [21, s. 275], a tym samym na upowszechnianiu humanistycznych poglądów pośród niższej, mniej wykształconej części społeczeństwa.

Do najbardziej popularnych należały dzieła artystów pochodzących z Kręgu Małych Mistrzów Norymberskich, wykonawców tzw. *Kunstabchów*, a pośród nich m.in. Hansa Sebalda Behama<sup>30</sup> i Georga Pencza<sup>31</sup> oraz luźniej z nimi związanego Virgila Solisa [53]. Jednakowym wzięciem cieszyli się Szwajcarzy – Jost Amman [2], [3] i Tobias Stimmer. Wielokrotnie napotykamy na dekoracje, których wzory czerpano z miniatur Hansa Burgkmaira<sup>32</sup>, Albrechta Dürera<sup>33</sup>, Heinricha Aldegrevera<sup>34</sup> i Hansa Holbeina. Dołączyli do nich Flamandowie: Philipp Galle, Jona Stradan, Marten de Vos oraz Jadoc a Winghe. Korzystano także z ilustrowanych wydań biblii oraz dzieł anonimowych.

Europa zaalpejska, utrzymała przez cały okres renesansu (różnie w czasie i miejscach nasilone) religijne poj-

<sup>30</sup> Sebald Beham był autorem wielu cyklów: obrazów planet (1531 r.), przedstawień cnót kardynalnych (1539 r.), rodzajowych scen chłopskich, scen ze Starego Testamentu oraz do wielu protestanckich ulotek ilustrowanych [22, s. 279–280].

<sup>31</sup> Przedstawienia wzorowane na grafikach Pencza odnajdujemy w dekoracjach zamku w Telcu [29, s. 86].

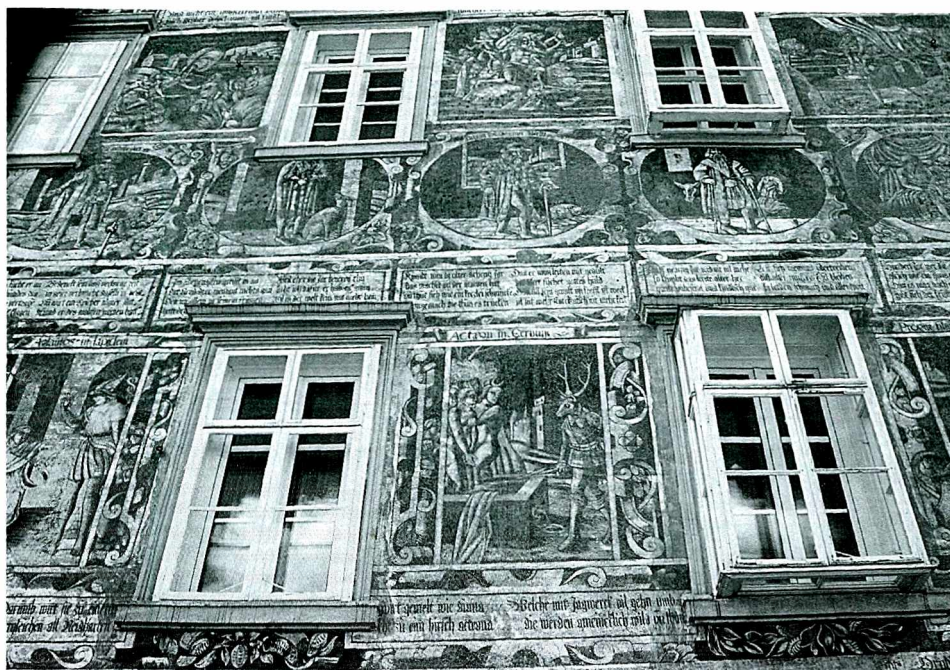
<sup>32</sup> M.in. w Krems, na elewacjach Alten Sgraffitohaus.

<sup>33</sup> M.in. fasada ratusza w austriackim Zwettl, na elewacjach zamku w Kratochvilach i domu nr 15 w Telcu.

<sup>34</sup> Inspirację pracami tego, pochodzącego z Westfalii, grafika odnajdujemy m.in. we wnętrzach zamku w Telcu.

<sup>29</sup> Ozdobne elementy drewniane, również szachulcowo-ryglowe, były zazwyczaj barwnie malowane. Z tej przyczyny większą od sgraffitów popularnością na tych terenach cieszyły się freski [17, s. 25, 45].





W austriackiej Weitz, na elewacji kamienicy przy Rathausplatz 13, wykonano w 1540 r. najstarsze ze znanych nowożytnych sgraffito figuralne na północ od Alp. Główną scenę umieszczono w pasie parteru – św. Jerzy walczący ze smakiem. Wyżej, między oknami I piętra „ustawiono” uskrzydłone alegorie czterech cnót: Sprawiedliwość, Wiara, Miłość i Roztropność

The oldest known contemporary figural sgraffito, north of the Alps, was carried out in 1540 in Weitz, on the elevation of house no. 13, Rathausplatz. The main scene of St George fighting the dragon has been placed at ground floor level. Between the windows higher up, are winged allegories of four virtues: Discernment, Justice, Faith, and Love

mowanie świata. Postawę tę wzmacniały konflikty wyznaniowe, wzbudzone pojawieniem się ruchów reformacyjnych. Znalazło to odbicie w sztuce, w której tematyce dominowała religijna treść, a przede wszystkim religijne przesłanie [20]. Z tej przyczyny, na północ od Alp, zwłaszcza na terenie Czech i Austrii, jako pierwsze w programach dekoracji sgraffitowych pojawiły się sceny religijne i alegoryczne, związane z doktryną religijną. Trzy najwcześniejsze przykłady takich dekoracji (a zarazem najstarsze sgraffita na tych terenach) pochodzą z miejscowości austriackich: Weitz (Rathausplatz 13, 1540 r.) [27, s. 22], [31, s. 105 i n.] i Eggenburga (Hauptplatz 1, 1547 r.) oraz czeskich Slavonic (kamienica nr 86, 1547 r.)<sup>35</sup>. Wzory do ich dekoracji pochodziły z niemieckich drzeworytów, np. w przedstawieniach starotestamentowych korzystano z prac Lukasa Cranacha [18, s. 45].

Pośród przedstawień religijnych dominowały starotestamentowe, głównie księgi Mojżeszowe oraz Królewskie. Znaczącą rolę odegrały też portrety historycznych lub mitycznych bohaterów Starego Testamentu. Na znacznie skromniejszą skalę sięgano natomiast po ilustracje scen nowotestamentowych. W wypadku fundacji protestanckich obejmowały one te fragmenty, których interpretacja nie budziła reformacyjnych zastrzeżeń, a więc przede wszystkim sceny z życia Chrystusa i apostołów. Wydaje się – w świetle dotychczasowych badań – że jedynie w katolickiej Polsce ilustracje scen nowotestamentowych (pośród scen religijnych) dominowały nad pozostałymi.

Przewaga tematyki religijnej nie oznaczała eliminacji przedstawień mitologicznych, zwłaszcza jako plastycznej interpretacji *Przemian* Owidiusza<sup>36</sup> i Wergiliusza oraz

bajek Ezopa, ze względu na ich przesłanie moralne i dydaktyczne. Pojawiły się one po 1570 r., głównie na terenie Austrii. Umieszczenie ich na elewacjach kamienic, stanowiące uzewnętrznienie poglądów i systemu wartości mieszczan, dowodziło rosnącego pośród nich poziomu wykształcenia humanistycznego.

Scenom religijnym i mitologicznym towarzyszyły przedstawienia o charakterze alegorycznym, przydatne zwłaszcza ze względu na ich funkcję dydaktyczną i wychowawczą, a także sceny rodzajowe (np. sceny myśliwskie) oraz portrety władców i ludzi wybitnych. Bardzo popularne, zwłaszcza w Austrii, były też sceny ilustrujące historię starożytnego Rzymu oraz tych jej bohaterów, których *przymioty utożsamiano z cnotami obywatelskimi* [47, s. 325].

Wiele z tych przedstawień podpisywano<sup>37</sup>, najczęściej po niemiecku – gotycką minuskułą, co dowodzi z jednej strony stopnia wykształcenia i docenienia roli słowa pisanego, z drugiej zaś, poprzez obszerne objaśnianie kolejnych scen, potrzeby ułatwiania poruszania się po niełatwej i wymagającej znacznej, przekraczającej przeciętne możliwości, materii.

Ważna jest również obserwacja dotycząca przypisania pewnych tematów do rodzajów budynków, które dekorowały. Na ratuszach umieszczano Sąd Salomona, różne sceny sądowe oraz alegorię Sprawiedliwości. Do dekoracji bram miejskich i murów wykorzystywano obrazy z życia Samsona (jako symbolu nadludzkiej siły), scenę niesienia wrót miasta Gazy albo przedstawienia mogące stanowić wizytówkę miasta<sup>38</sup>.

<sup>37</sup> Najobszerniejsze w Austrii, krótsze, najczęściej abrewiacyjnie w Czechach, sporadyczne na Śląsku.

<sup>38</sup> Program dekoracji bramy miejskiej w czeskim Taborze, wśród której znalazła się m.in. scena Przemienienia Pańskiego na górze Tabor, został przez radę miejską zlecony miejscowemu pisarzowi. Informację tę za Dvořakova i Máchalkova przekazał Rudkowski [18, s. 48], [47, s. 323, 324].

<sup>35</sup> Badania stylistyczne, ikonograficzne i technologiczne wykazały wiele analogii między dekoracjami pochodzącymi z terenu Dolnej Austrii oraz połudn. Czech. Por. m.in. [25, s. 102].

<sup>36</sup> *Przemiany* – poetycka wersja mitów o powstaniu świata zwierząt, roślin i ciał niebieskich cieszyły się wielką popularnością.





a

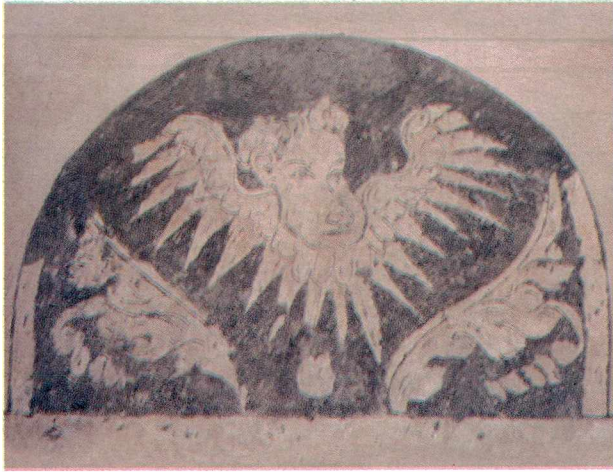


b

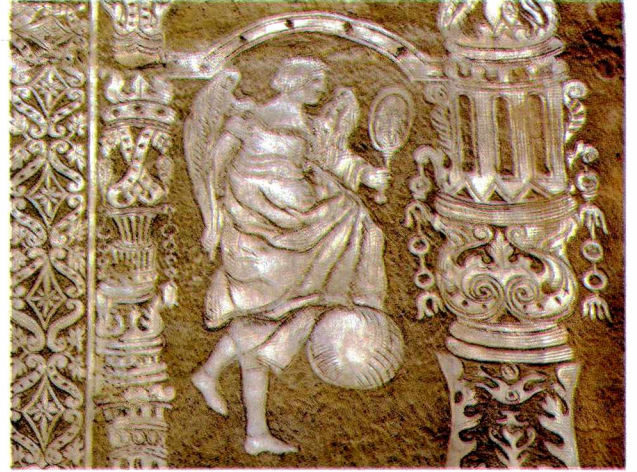
Wzorem dekoracji pochodzącej z Prachatic była grafika Raimondiego, wykonana na podstawie fresku namalowanego przez Rafaela w pałacu watykańskim. Przedstawia ona zwycięstwo cesarza Konstantyna przy moście Mulwijskim na Tybrze. Podobną scenę umieszczono na ścianie dziedzińca pałacu w Litomyślu. Fragmenty kompozycji: a) dom nr 41 w Prachaticach, b) zamek w Litomyślu

The model serving as a basis for ornamentation from Prachatice was the graphic art of Raimondi, in turn based on the wall painting of Giulio Romano, from the Vatican palace. It shows the Emperor Constantine on the river Tiber bridge. A similar scene is on the courtyard wall of the palace in Litomyśl. Fragments of the composition: a) house no. 41 in Prachatice, b) palace in Litomyśl

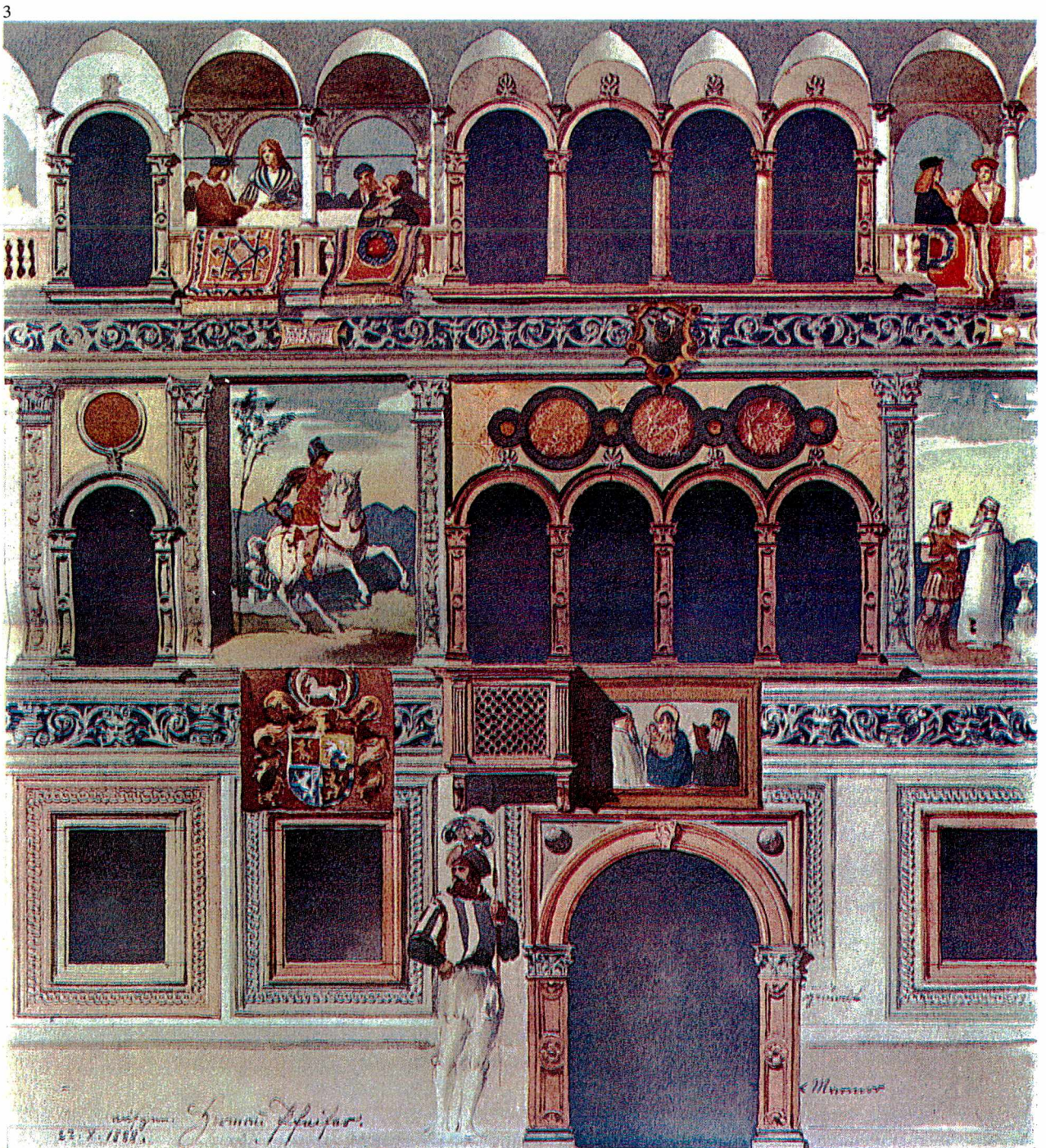




1

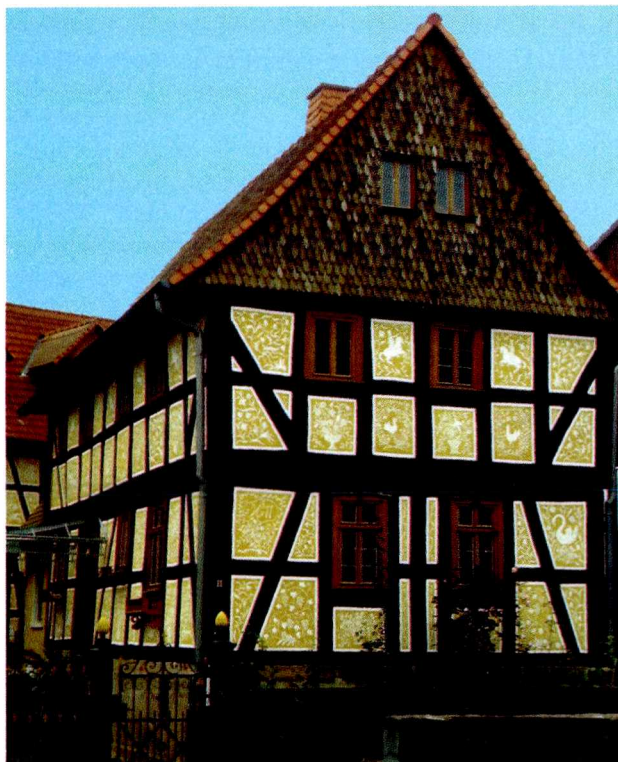


2



3





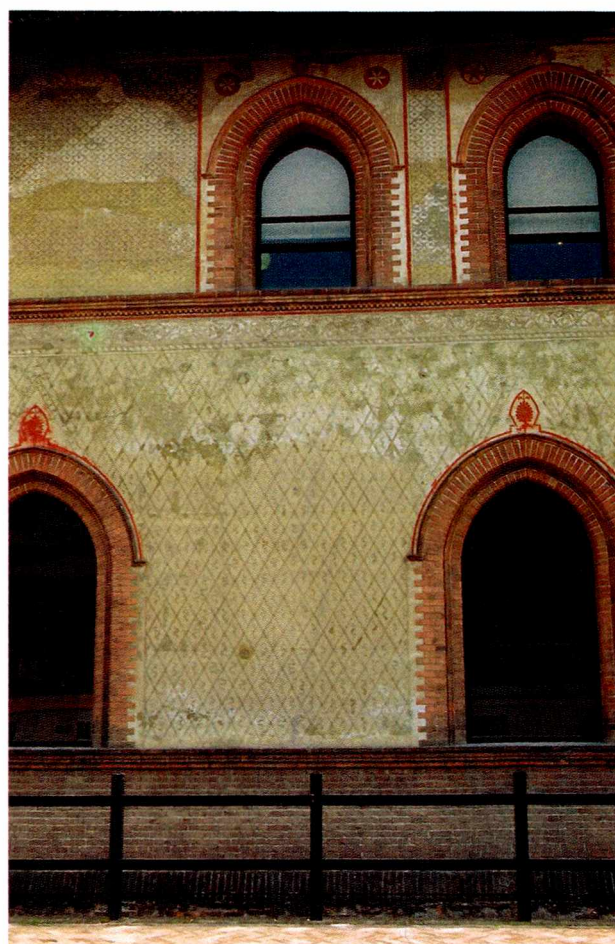
4



5



6



7

Ryciny: 1. Sgraffito barwione na szaro. Frieze fragment obrazu z dziedzińca pałacu w czeskich Doudlebach. 2. Sgraffito z tłem koloru naturalnego tynku z kamienie w czeskim Taborze. 3. Dom przy Via Larga w Triencie, ok. XV w. Rekonstrukcja polichromii elewacji. 4. Dom wiejski w Hesji z dekoracją o charakterze ludowym wykonaną podobnie jak sgraffito. 5. Ebsdorf, dekoracja jednego z budynków gospodarczych. 6. Dekoracja o motywie adamszkowym na pałacu patrycjuszowskim w Como, ok. 1460 r. 7. Wzór określany mianem *Tappeten-Muster* pochodził najpewniej z antycznego, rzymskiego *opus reticulatum*. Fragment ścian dziedzińca zamku Sforzów w Mediolanie

Figures: 1. Grey-tinged sgraffito. Frieze fragment of palace courtyard in the Czech Doudlebach. 2. Sgraffito on a natural plaster background, from a tenement house in the Czech Tabor. 3. House by the Via Larga in Trent, c. 15<sup>th</sup> c. Elevation polychromy reconstruction. 4. Rural house in Hessen with decoration of a folk character carried out in a similar manner as sgraffito. 5. Decoration of one of the domestic buildings. 6. Damask motive decoration on a patrician palace in Como, c. 1460. 7. A design described as *Tappeten-Muster*, most probably from the antique Roman *opus reticulatum*. A fragment of the courtyard walls from the Sforza castle in Milan



Fundamentem popularności przedstawień alegorycznych, występujących często na elewacjach budynków w krajach zaalpejskich, ale modnych zwłaszcza we Włoszech, było powszechne w okresie renesansu przekonanie o tym, że każdą rzecz można wyrazić słowem, każdą zaś myśl, pojęcie (nawet najbardziej abstrakcyjne) – obrazem. Przekonanie, że każda rzecz jest alegorią i dla każdej myśli można znaleźć alegorię, doprowadziły do rozkwitu (początkowo we Włoszech, później zaś w innych regionach Europy, głównie na terenach niemieckojęzycznych oraz we Francji), dwie dziedziny stojące na pograniczu nauki i sztuki, które stały się podstawą renesansowej, zwłaszcza włoskiej sztuki figuratywnej, a mianowicie emblematyki i ikonologii.

Na myślenie alegoryczne nałożyła się zasada, na której opierało się całe europejskie, humanistyczne odrodzenie – liczono się z autorytetem starożytnych. Oznaczało to w praktyce artystycznej konieczność naśladowania określonych przez antyk wzorców artystycznych<sup>39</sup>. W sztuce europejskiej *zaroilo się więc od postaci mitologicznych, które jako „bóstwa”, czy nawet tylko personifikacje pogańskich kategorii moralnych nie powinny były przetrwać w chrześcijańskiej rzeczywistości. [...] Ów świat „bogów pogańskich” ocaliła od zguby i zapomnienia właśnie metoda alogerezy*<sup>40</sup>.

Wykonawcami i zarazem projektantami dekoracji alegorycznych na gruncie włoskim byli znakomici artyści epoki. Za autora pierwszego sgraffitowego programu alegorycznego uważa się Giorgia Vasarięgo (pałac Sforzy Almeni). Składały się nań, umieszczone w polach między oknami, m.in. alegorie: siedmiu sztuk, cnót, etapów życia człowieka oraz przedstawienia planet.

Usankcjonowane przez tradycję i artystyczną praktykę emblematyczne i alegoryczne wzorce doczekały się książkowych kodyfikacji. Pierwszą stanowiła praca, która odnosiła się do emblematyki. Jej autorem był Andrea Alciati. W roku 1531 opublikował on dzieło *Emblemata*. Rzecz dotyczyła *utworów, których podstawą było motto, ujmujące lapidarnie, czasem metaforycznie, w formie zagadki jakąś sentencję, prawdę moralną lub myśl teologiczną. Do ich rozwinięcia służyły dwie dalsze części emblematów, tzw. „ikony” czyli obrazki o treści symbolicznej względnie alegorycznej oraz tzw. „subskrypcje” (podpisy) w formie epigramu dwu- albo kilkuwersowego* [12, s. X]<sup>41</sup>.

Ryciny umieszczone na następujących stronach: 13–15, 16 (zdjęcia górne), 17 – wykonała autorka.

Sposobem przedstawiania podobnym do emblematyki była ikonologia. Różnica polega na tym, że w emblematyce dobierano znaki zarówno do pojęć, jak i do ludzi. W ikonologii natomiast ograniczano się jedynie do obrazowania pojęć. I przeciwnie – dobierając znaki emblematyka sięgała do obrazów zwierząt, roślin, przedmiotów, nie wykorzystując do tego celu ludzi. Ikonologia natomiast posługiwała się tylko wizerunkami ludzi według zasady, że do przedstawienia jednego pojęcia służyła jedna postać [59, s. 212].

W roku 1593 ukazał się w Rzymie pierwszy zbiór alegorii – dzieło Cesarego Ripy, *Ikonologia, albo zapis wizerunków uniwersalnych, wydobytych z zabytków starożytności i innych miejsc. Dzieło o tyleż przydatne, co niezbędne poetom, malarzom i rzeźbiarzom przy przedstawianiu cnót, przywar, afektów i namiętności ludzkich*. Do kolejnego wydania, z roku 1603 dołączono zbiór ponad czterystu ilustracji, które zostały wykonane przez *Il Cavalier d’Aripino*. Dzieło Ripy stanowiło zbiór obejmujący całościowo i jednoznacznie znakomitą większość pojęć, jakimi posługiwano się w ówczesnym świecie, nawet tak dla nas dzisiaj obcych jak: *acedia*, ale także całkiem aktualnych jak *podatek* lub *akcyza*. Z przedstawień ze zbioru Ripy korzystano w sgraffitach wielokrotnie, m.in. na elewacjach domu *U Minuty* w Pradze.

Trzeba na koniec podkreślić, że przedstawienia figuralne stanowiły jedynie niewielką część wszystkich dekoracji sgraffitowych, wykonanych w ówczesnej Europie. W różnych krajach i regionach przyjmowało to różne proporcje, oceniane dziś na podstawie obiektów zachowanych lub zdokumentowanych. W Czechach na przykład doliczono się około osiemdziesięciu dekoracji figuralnych; na terenie Śląska wiemy jedynie o trzydziestu siedmiu. Główną barierą w ich wykonaniu były oczywiście koszty. Wymagały bowiem zatrudnienia, wprawionych w tej sztuce artystów, głównie Włochów. Nie bez znaczenia było także wykształcenie inwestora oraz jego obeznanie ze sztuką.

Badania nad ikonografią dekoracji sgraffitowych zapoczątkowane zostały u progu XX stulecia. Na szeroką skalę rozwinięto je dopiero po drugiej wojnie światowej. Wielkie zasługi w ich prowadzeniu mają badacze czescy, zwłaszcza Milada Lejsková-Matyášová, która opublikowała wiele prac poświęconych zarówno ikonografii poszczególnych kompozycji [31]–[33], jak i oddziaływaniu wzorów graficznych na wzornictwo sgraffitowe w Czechach i w Austrii [34]–[36].

Figures on the pages following: 13–15, 16 (top photographs), 17 – by the author.

<sup>39</sup> Opierając się na wzorach zaczerpniętych z czasów cesarstwa rzymskiego, *konwencja ikoniczna objęła również wyobrażanie osobistości z wyższych klas pod postacią bóstw* [45, s. XXI].

<sup>40</sup> Alogereza – wyjaśnianie powiązań między danym obrazem a przypisywanym mu znaczeniem. Cyt. za: [13, s. VII].

<sup>41</sup> Władysław Tatarkiewicz podał znaczenie szersze znaczenie

emblematyki, w którym mieściła się także umiejętność dobierania godeł i znaków. Emblematyka miała swój wzorzec w średniowiecznej heraldyce. Władysław Tatarkiewicz podaje następującą definicję emblematu: *przedmiot lub jego przedstawienie symbolizujące jakieś pojęcie, ideę, czynność itp., np. emblemat zwycięstwa – wawrzyn, emblemat władzy – berło; godło, znak* [59].



## Bibliografia

- [1] Alberti L. B., *Książ dziesięć o sztuce budowania*, Warszawa 1960.
- [2] Amman J., *Effigies regum francorum omnium...*, Norymberga 1576.
- [3] Amman J. *Kunst- und Lehrbuchlein*, Frankfurt 1578.
- [4] *Angaben von Prof. Laufberger für Sgraffito*, [w:] E. Berger, *Fresco- und Sgraffito-Technik*, Monachium 1909.
- [5] *Angaben v. Heywood Sumner*, [w:] E. Berger, *Fresco- und Sgraffito-Technik*, Monachium 1909.
- [6] Armenini G. B., *De' veri precetti della pittura*, Ravenna 1587, ks. III, rozdz. VIII.
- [7] Atterbuy P., Tharp L., *Wielka encyklopedia antyków*, Warszawa 1995.
- [8] Baldinucci F., *Notizie de professori del disegno da Cimabue in qua*, Florencja 1688.
- [9] Baur-Heinhold M., *Bemalte Fassaden*, Monachium 1975.
- [10] Berger E., *Fresco- und Sgraffito-Technik*, Monachium 1909.
- [11] Bezold G., *Renaissance in Deutschland, Holland, Belgien und Dänmark*, Handbuch der Architektur, t. 7, cz. 2, Stuttgart 1907, s. 170.
- [12] Borowski A., Przedmowa do wydania polskiego dzieła: Cesare Ripa, *Ikonologia*, Kraków 1998, s. 7.
- [13] Briesenik B., *Wandmalerei*, [w:] *Geschichte der Kunst und der künstlerischen Techniken*, t. 1, Monachium 1965.
- [14] Buczkowski K., *O zabytkach sgraffito w Polsce*, Kraków 1933.
- [15] Burckhard J., *Cicerone. Eine Anleitung zum Genuss der Kunstwerke Italiens*, Bazylea 1860.
- [16] Durm J., *Die Baukunst der renaissance in Italian*, Handbuch der Architektur, t. 3, Stuttgart 1903.
- [17] Durm J., *Lehrbuch des Hochbaues*, t. 2, Lipsk 1908.
- [18] Dvořáková V., Michálková H., *Malovaná proučeli české pozdní gotiky a renesance*, „Zprawy pámátkové péče”, 1954, s. 45.
- [19] Gruner L., *The terra-cotta architecture of North-Italy*, London 1867.
- [20] Harasimowicz J., *Rola sztuki w doktrynie i praktyce kultowej Reformacji*, „Euhemer”, 1980, R. XXIV, nr 4.
- [21] Herbersts K., *Die Maltechniken*, Düsseldorf 1958.
- [22] Hütt W., *Niemieckie malarstwo i grafika późnego gotyku i renesansu*, Warszawa 1985, s. 275.
- [23] Jacobssons J. K. G., *Technologisches Wörterbuch oder alphabetische Erklärung aller nützlichen...*, Berlin 1781.
- [24] Kilian L., *Newes gradescas Büchlein*, bm. 1607.
- [25] Klimesch G., *Beiträge zur Fassadenmalerei an Profanbauten in Österreich*, Wiedeń 1984, mps pracy doktorskiej, Österreichische Nationalbibliothek, sygn. 1,212.972-C, s. 102.
- [26] Knoepfli A., Emmenegger O., *Wandmalerei bis zum Ende des Mittelalters*, [w:] *Reclams Handbuch der künstlerischen Techniken*, t. 2, Stuttgart, 1990, s. 109.
- [27] Kohlert M., *Sgraffitofasaden nordlich Alpen*, [w:] *Le facciate a sgraffito in Europa*, Spoleto 2001, s. 22.
- [28] Könz I. U., Widmer E., *Sgraffito im Engadin und Bergell*, Zürich 1977.
- [29] Krčalova J., *Renesanční nástěnná malba v Čechách a na Moravě*, [w:] *Dějiny českého výtvarného umění*, red. Jiří Dvorský, Praga 1989, t. 2, s. 86–127.
- [30] Lange E., Bühlmann J., *Die Anwendung des Sgraffito für Fassaden Decoratin nach Italienischen Oryginalwerken*, Berlin 1867.
- [31] Lejsková-Matyášova M., „*Livische Figuren*” am Sgraffitohaus zu Weitra und ihre graphischen Vorlagen, „Österreichische Zeitschrift für Kunst und Denkmalpflege”, 1967, nr XXI, s. 105 i n.
- [32] Lejsková-Matyášova M., *K tematice sgraffitové wyzdoby domu „U minuty” w Praze*, „Umění”, 1969, nr XVII, s. 157–167.
- [33] Lejsková-Matyášova M., *K ikonografii a restituci sgraffitového reliéfu tri renesančních domu ve Slavonicich*, „Umění”, 1970, nr XVIII, s. 357–379.
- [34] Lejsková-Matyášova M., *Schweizerische graphische Vorlagen in der Renaissancekunst der Böhmischen Länder*, „Zeitschrift für schweizerische Archeologie und Kunstgeschichte”, 1970, nr 27, s. 44–58.
- [35] Lejsková-Matyášova M., *Grafická předloha a její význam při restaurování maleb a sgrafit*, „Památková péče”, 1972, nr I.
- [36] Lejsková-Matyášova M., *Ohlas Solisových dřevorytu v českém renesančním maliřství*, Umění věku, Praha 1956, s. 96–104.
- [37] Lomazzo G. P., *Scritti sulle arti*, t. 2, ks. VI, Florencja 1974.
- [38] Meyer P., *Historia sztuki europejskiej*, t. 2, Warszawa 1973.
- [39] Mossakowski S., *Sztuka jako świadectwo czasu. Studia z pogranicza historii sztuki i historii idei*, Warszawa 1980.
- [40] *New Jag und Weydwerck Buch*, Frankfurt 1582.
- [41] Palladio A., *Cztery księgi o architekturze*, Warszawa 1955.
- [42] Panovsky E., *Albrecht Dürer*, Princetown 1948.
- [43] Pevsner N., Fleming J., Honour H., *Encyklopedia architektury*, Warszawa 1992.
- [44] Pheleps H., *Über Aussenbemalungen*, „Die Denkmalpflege”, 1909, nr 8.
- [45] Praz M., Przedmowa do wydania włoskiego dzieła Cesare Ripy, [w:] Cesare Ripa, *Ikonologia*, Kraków 1998, s. XXI–XX.
- [46] Proccacci U., *Sinopie e affreschi*, Florencja 1961.
- [47] Rudkowski T., *Renesansowe sgraffito figuralne na elewacjach kamienic mieszczańskich w Europie Środkowej*, [w:] *Sztuka miast i mieszczaństwa XV–XVIII wieku*, red. Jerzy Harasimowicz, Warszawa 1990.
- [48] Saporì G., *La facciata a sgraffito del Palazzo Racani a Spoleto*, [w:] *Le facciate a sgraffito in Europa*, Spoleto 2001, s. 7–15.
- [49] Schwindrazheim O., *Vierländer Kratzputz (Sgraffito)*, „Die Denkmalpflege”, 1903, R. V, nr 2, s. 9–12.
- [50] Semper G., *Die Sgraffito-Decoration*, „Beiblatt zur Zeitschrift für bildende Kunst”, 1868, R. III, nr 6, s. 47.
- [51] Serlio S., *Tutte l'opere d'architettura et prospetiva*, Wenecja 1619.
- [52] *Słownik terminologiczny sztuk pięknych*, red. S. Kozakiewicz, Warszawa 1976.
- [53] *Słownik polskiej terminologii i technologii konserwacji malarstwa sztalugowego i ściennego oraz rzeźby polichromowanej*, red. K. Malinowski, „Biblioteka Muzelanictwa i Ochrony Zabytków”, Seria B, t. LXXVIII, Warszawa 1960.
- [54] *Słownik wyrazów obcych PWN*, red. J. Tokarski, Warszawa 1980.
- [55] Solis V., *Bibliche Figuren des alten und neuen Testament*, bm., 1566.
- [56] Stegmann C. v., Geymüller H. v., *Die Architektur der Renaissance in Toscana*, Monachium 1885–1908.
- [57] Sumner H., *Sgraffito as a method of wall decoration*, „The Art Journal”, 1902, t. XLI.
- [58] Ślesiński W., *Techniki malarskie. Spoiva mineralne*, Warszawa 1983.
- [59] Tatarkiewicz W., *Estetyka nowożytna*, Warszawa 1991.
- [60] Thiem Ch. i G., *Toskanische Fassaden-Dekoration in Sgraffito und Fresko, 14. bis 17. Jhr*, Monachium 1964.
- [61] Urbach H., *Geschichtliches und technisches vom Sgraffitoputz*, Berlin 1928.
- [62] Vasari G., *Żywoty najslawniejszych malarzy, rzeźbiarzy i architektów*, Warszawa 1984.
- [63] Vries V. de, *Panoplium seu armamentarium*, bm., br.
- [64] Weixlgärtner A., *Ungerdructe Stiche*, Frankfurt 1911.
- [65] Witruwiusz, *Dziesięć ksiąg o architekturze*, Warszawa 1954.



### *Historical, technical, technological and artistic aspects of sgraffito*

The article presents one of the most popular methods of decorating building elevations in Central Europe in the period of Renaissance, thus obtaining the final effect called sgraffito. The prevailing style of sgraffito decoration embraced almost all of Europe. It was especially popular in Italy which was the cradle of this manner of ornamenting walls – also in Austria, Switzerland, Bohemia, Slovakia, Poland, Hungary and southern Germany. Sgraffito also appears in Spain and the Scandinavian countries. Walls of buildings of various functions were thus ornamented (amongst them: castles, palaces, mansions, churches, town halls, tenement houses also defensive walls).

The presentation has a many-trend character. The technique and technology of the decoration, in the historical aspect, are described first of all also the state of investigations on sgraffito technique and technology – since they were undertaken in the second half of the 19<sup>th</sup>

century. Attention has been drawn to the technological differentiation of the sgraffito ornament in various countries and regions. Reference has been made to new technological solutions which appeared in the 19<sup>th</sup> century.

Functions fulfilled by sgraffito ornamentation have been discussed in the second part of the article, attention has been drawn to the individual features in particular countries. The causes of these differences have been pointed out. Sgraffito designs and composition systems have been presented – demonstrating the trends of their development as well as local peculiarities and tastes. It has been shown that, for the first time, figural sgraffito compositions were carried out in Austria and southern Germany, inspired by painted decoration fashionable in this area.

Reference has been made to iconographic issues while defining the subjects presented also pointing to the models of the figural compositions.