

Bohdan Urbanowicz

Dwie polichromie Starego Rynku

Ochrona Zabytków 6/2-3 (21-22), 142-156

1953

Artykuł został zdigitalizowany i opracowany do udostępnienia w internecie przez Muzeum Historii Polski w ramach prac podejmowanych na rzecz zapewnienia otwartego, powszechnego i trwałego dostępu do polskiego dorobku naukowego i kulturalnego. Artykuł jest umieszczony w kolekcji cyfrowej bazhum.muzhp.pl, gromadzącej zawartość polskich czasopism humanistycznych i społecznych.

Tekst jest udostępniony do wykorzystania w ramach dozwolonego użytku.

DWIE POLICHROMIE STAREGO RYNKU

BOHDAN URBANOWICZ

Polichromia Starego Rynku była i jest nadal sprawą dyskusyjną — zrealizowana, stanowi szkołę błędów i osiągnięć. Cel mej wypowiedzi jest kronikarski, — poinformowanie czytelnika «Ochrony Zabytków» o założeniach polichromii 1953 r. oraz o warunkach i przebiegu realizacji. Jako jeden z wykonawców polichromii wstrzymując się od wartościowania poszczególnych rozwiązań. Uwagi o ostatniej polichromii poprzedzam omówieniem realizacji z 1928 roku.

Praktyka polichromii całych zespołów urbanistycznych nie sięga dalekiej tradycji. Koloryt miast śródziemnomorskich narastał z czasem, jako naturalny wynik stosowania charakterystycznego dla danego regionu kamienia, ceramiki, miejscowego kruszywa i barwnika. Koloryt miast nadmorskich Północy podpowiadała specyfika sytuacji i światła, a warunki klimatyczne decydowały o stosowaniu barw nasyconych i trwałych. Stosowanie tynku w polskiej architekturze, szybkie patynowanie się dużych, zacieraających strukturę budowli połaci tynku, rodziło potrzebę «rozegrania» powierzchni fakturą ornamentu sgraffitowego lub barwną dekoracją malarską. W każdym razie należy stwierdzić, iż koloryt miasta narastał stopniowo wraz z architekturą, wzbogacał się inwencją rzemieślnika, zmieniał się, żył, — bo był uzasadniony racjami budowlanymi, stanowiąc środek do akcentowania funkcji i znaczenia poszczególnej budowli.

Fakty polichromowania w jednym czasie całych odcinków miasta, placu lub ulicy obserwujemy dopiero na przełomie naszego stulecia. Program tej akcji formułuje się przede wszystkim w Szwajcarii i Bawarii (rejon jeziora Bodeńskiego) i jest skutkiem równoległej akcji ochrony miast zabytkowych. Wraz z porządkowaniem dzielnic zabytkowych, z usuwaniem chaosu szpetnych szyldów i napisów niszczących wyraz elewacji, wraz ze zmianą zniszczonych tynków — rodzi się zagadnienie sposobu opracowania nowych tynków starych elewacji. Kolor tutaj pomaga, likwiduje bowiem świeżą biel «restaurowanego» obiektu, podkreśla wartości architektury, a harmonia ze-

Ryc. 174. Rynek St. Miasta od nr 42—28 strona Dekerta — nowa polichromia.



stawianych świadomie barw elewacji stwarza nowe stosunki, nowe wartości plastyczne, daje nową atmosferę zabytkowej dzielnicy. Tradycje barwienia domów tymczasem zostały już zapomniane. Z niedowierzaniem oglądamy dziś barwne rekonstrukcje greckiej świątyni, a przekazy «Gościńca» Jarzębskiego traktujemy w kategoriach «*licentia poetica*». zaskoczeni również jesteśmy «barbarzyństwem» zestawień barwnych odkrywanych z rzadka śladów polichromii (Ratusz Poznański). Dogmaty bieli klasycyzującego posągu, nieprzewyciężone mody modernistycznej architektury — stwarzały i stwarzają atmosferę lęku przed malarstwem w architekturze, budząc wątpliwości przy użyciu wszelkiej dźwięczniejszej barwy na elewacji. Historyk sztuki pozbawiony tutaj pewnych dokumentów cofa się przed zajęciem określonego stanowiska. W takich okolicznościach wszelka realizacja polichromii była i jest jeszcze eksperymentem.

Inicjatywa polichromii Starego Rynku w Warszawie w 1928 r. była rezultatem długich dyskusji konserwatorów i miłośników Starego Miasta, stwierdzających rosnący stan zaniedbania oraz skutki samowoli budowlanej kamieniczników.

Efektowna wizja barwnego Rynku, wykonana przez Zofię Stryjeńską, a przedstawiona 8 maja 1928 r. przez rzeźbiarza Staniaława Ostrowskiego na zebraniu zwyczajnym Wydziału Konserwatorskiego Towarzystwa Opieki nad Zabytkami Przyszłości odnosi sukces i zostaje zasadniczo zaakceptowana. Inicjatywa ta nawet w pewnym stopniu mobilizuje i przyśpiesza roboty konserwatorskie. Wkrótce Towarzystwo Opieki nad Zabytkami Przyszłości wyłoni komisję dla spraw polichromii¹. Kierownictwo



Ryc. 175. Rynek St. Miasta, domy nr 36 i 34. Nowa polichromia.

¹ Architektura i Budownictwo 1928 nr. 4 str. 156—7. — Kronika Warszawy 1928 (artykuł Dr W. Kłyszewskiego podaje skład komisji: przew. arch. J. Lisiecki, art. mal. M. Boruciński, dr W. Kłyszewski, dr A. Lauterbach, art. rzeź. S. Ostrowski, art. mal. Zygmunt Otto, R. hr. Przędziecki, arch. K. Siciński, prof. J. Wojciechowski, prof. J. Rutkowski). — Tamże plansza kolorowa str. Kollątaja wykonana przez Hannę Jasińską.



Ryc. 176. Rynek St. Miasta, domy nr 10—4 strona Barssa. Stan przed remontem z r 1928.

całości remontowych robót powierza się arch. K. Sicińskiemu, a odpowiedzialnym za tok prac malarskich czyni się St. Ostrowskiego. Nadzór techniczny sprawuje prof. Jan

Ryc. 177. Rynek St. Miasta nr 22- 2 strona Barssa z polichromią z 1928 r.





Ryc. 178. Rynek St. Miasta od nr 2—26 strona Barssa — nowa polichromia.

Rutkowski. Termin wykonania określi data 11 listopada 1928 r. Z kolei inicjatorzy uzyskują długoterminowe kredyty z Komitetu Rozbudowy m. st. Warszawy na wykonanie polichromii i inne prace konserwatorskie, obciążające w 3/4 hipoteki kamienic. Ustala się również technikę — farby mineralne Keim'a. Ostrowski powołuje plastyków. Duża rozpiętość orientacji artystycznych obejmie Kowarskiego obok Okunia, Stryżewską i Pękalskiego, Witkowskiego i Kamińskiego, znajdzie się tutaj Slen-

Ryc. 179. Rynek St. Miasta od nr 15—31, strona Kołtątaja — nowa polichromia.





Ryc. 180. Rynek St. Miasta — strona Zakrzewskiego z polichromią z 1928 r.

dziński i Zbigniew Pronaszko, Borowski, Rzecki, Gronowski i szereg jeszcze innych malarzy¹.

Pierwotny projekt kolorystyczny całości Rynku, jak już wspomniałem, został wykonany przez Zofię Stryjeńską przy udziale Stanisława Ostrowskiego. Projekt ten wkrótce «rozniosą w strzępy» tak różne indywidualności twórcze. W rezultacie napisze później M. Wallis², iż «każdy malował tak jak chciał, nie oglądając się na sąsiada». Polichromię ocenić dziś możemy na zasadzie wspomnień, nielicznych i słabych zdjęć oraz głosów i wypowiedzi w ówczesnej prasie.

¹ Wykaz plastyków zestawiony został wg. informacji wykonawców tej polichromii, oraz na zasadzie niepełnych informacji zawartych w następujących publikacjach. — Kronika Warszawy 1928; Notatka odręczna w Tece Korotyńskiego I — 175; Warszawa. Przewodnik Krajoznawczy. 1938. pod red. Dr Danysz-Fleszerowej i J. Kolodziejczyka. — Autorzy polichromii: strona Dekerta: nr. 42 Kam. Montelupich — Waław Borowski, nr. 40 kam. Grólla — Tadeusz Gronowski, nr. 38 kam. Talentich — Stanisław Rzecki, nr. 36 kam. Pod Murzynkiem — rekonstrukcja sgraffita — Marian Malicki, nr. 34 kam. Szlichtyngowska — Zofia Stryjeńska, nr. 32 kam. Baryczków — Stanisław Ostrowski, kam. nr. 30 — Waław Borowski, nr. 28 kam. Czarmerowska — Jan Łukaszik, strona Barssa: kam. nr. 26 — Zbigniew Pronaszko, kam. nr. 24 — Edward Okuń, nr. 22 kam. Pod Fortuną — Felicjan Kowarski, kam. nr. 20 — Felicjan Kowarski, nr. 18 kam. Orlemusowska — Waław Borowski, kam. nr. 16 — Zygmunt Kamiński, kam. nr. 14 — Zbigniew Pronaszko, kam. nr. 12 — Edward Okuń, kam. nr. 10 — Zygmunt Kamiński (?) kam. nr. 8 — Tadeusz Gronowski, kam. nr. 6 i 4 Ludomir Ślędziński, nr. 2 kam. Skargi — Leonard Pękalski. — Strona Zakrzewskiego: nr. 1 kamienica Gizów — Leonard Pękalski, kam. nr. 3 — Zygmunt Grabowski, kam. nr. 5 — Stanisław Rzecki, kam. Złota nr. 7 — Stanisław Ostrowski, kam. nr. 9 — Karol Siciński, nr. 11 kam. Mortkowicza — Stanisław Ostrowski, nr. 13 kam. Pod Lwem — Zofia Stryjeńska. — Strona Kollątaja: kam. nr. 17 — Zofia Stryjeńska, nr. 19 kam. Wójtowska — Waław Borowski, kam. nr. 21 — (?), nr. 21 A kam. Kollątajowska — Karol Siciński, kam. nr. 23 — Stanisław Rzecki, kam. nr. 25 — Witold Leonhard i Józef Szperber, nr. 27 kam. Fukierowska — Stanisław Ostrowski, nr. 29 kam. Łuskiny — Zofia Stryjeńska.

² Wiadomości Literackie, 13 stycznia 1929. Mieczysław Wallis. Polichromia Starego Miasta.



Ryc. 181. Rynek St. Miasta od nr 1—13, strona Zakrzewskiego — nowa polichromia.

Stwierdzimy dużą rozpiętość stylu i poziomu rozwiązań, Nad całością koncepcji panuje indywidualny styl Stryjeńskiej. Ornament za wielki w stosunku do skali architektury, płaski, wycinankowy, malowany tak «jak się maluje chłopskie skrzynie». Ostre, często drażniące, zestawienia barw, śmiała rytmika dekoracji to jeszcze echa formizującego folkloryzmu, uświęconego sukcesami na Wystawie Sztuk Dekoracyjnych w Paryżu. Cechy tego stylu wykazują przede wszystkim kamienice dekorowane przez Stryjeńską (kam. nr. 13, 17, 29, 34) podobnie jak polichromie Grabowskiego (kam. nr. 3), Sicińskiego (kam. nr. 26), Leonharda i Szperberga (kam. nr. 25), ornamentyka Ostrowskiego (kam. nr. 7). Najszczęśliwsze rozwiązanie tego typu wykażą — Stryjeńskiej kamienica pod Lwem oraz Leonharda i Szperberga.

Nie ustrzeże się przerostu ornamentyki na architekturze i Felicjan Kowarski (kam. 22 i 20), oraz tak zawsze zdyscyplinowany Pękalski (kam. nr. 1 i 2). Tendencje do historyzowania i stylizacji charakteryzują prace Borowskiego, Rzeckiego i Ślodzińskiego. Z. Kamiński sięgnie do ornamentyki maurytańskiej (kam. nr. 10). Kamil Witkowski konsekwentnie będzie opracowywał swoje abstrakcyjne spekulacje (kam. róg Jezuickiej i Celnej). Na elewacjach znajdują się również «girlandy i róż i złote czary» Okunia.

Polichromia ta nie wykazuje szczególnej troski o charakter, wiek i wyraz architektury, — jest obrazem ówczesnych orientacji plastycznych, jednostkowych estetyk, konkursem na pomysłowość motywów ornamentalnych.

Reakcja krytyki zawodowej będzie negatywna¹. Ale tłumy warszawiaków tak jak i dziś tysiącami wejdą na Stary Rynek, gorąco dyskutując polichromię.

¹ Kurier Warszawski 1928 nr. 133. A. Wolmar; Kurier Warszawski 1928 nr. 241 J. Kleszczyński; Tygodnik Ilustrowany 1928 nr. 18 s. 707 W. Husarski oraz wspomniany wyżej artykuł Wallisa.



Ryc. 182. Kamienica ks. Mazowieckich, Rynek nr 31.
Stan obecny.

Dziś z perspektywy ćwierćwiecza spokojniej oceniamy tę polichromię. W pamięci naszej pozostała polichromia przez czas już pociemniała i zgaszona. Warszawskie dymy i deszcze zrobiły swoje, zginęły pod ciemnym nąlotem nieprzemyślane podziały, błędy skali — pozostały błyski barwne ostrych zieleni, oranżów i złocien, przetrwała atmosfera beztroski tworzenia. W nowej polichromii uszanujemy zachowane resztki tamtej pierwszej w kamienicy Pod Lwem Stryjeńskiej, w rekonstrukcji Malickiego Pod Murzynkiem. Najpiękniejsze kamienice Ryunku jak ks. Mazowieckich i Baryczków nie były wówczas i dziś nie będą dekorowane. Gest pietyzmu dla przeszłości i dla tej pierwszej, niedojrzalej, ale pionierskiej inicjatywy malarza.

Decyzja polichromii w związku z odbudową zniszczonego przez wojnę Ryunku rodziła się z wielkim trudem. Pamiętano jeszcze krytykę dawnej polichromii. Pamięć jednak o dawnej polichromii, żyjąca w społeczeństwie, zdecydowała w połowie 1952 r. o podjęciu tego zadania. Późno, bo dopiero po kilku miesiącach tj. w połowie marca 1953 r. Główny Projektant Traktu Starej Warszawy inż. arch. Mieczysław Kuzma powołuje szereg plastyków do zaprojektowania polichromii Starego Ryunku. Równocześnie Pracownia Miastoprojektu przedstawia projekt kolorystycznego rozwiązania w skali 1:100. Studium

to obejmuje rozwiązanie placu, nie dotykając kompozycji kolorystycznej całości Starego Miasta; proponuje utrzymanie polichromii w tonacji barw szarych «pastelowo podbarwionych». Projekt sugeruje poziome, pasowe rozwiązanie dekoracji, na z góry wyznaczonych elewacjach umiejscawiając freski i sgraffita. Zaproszeni malarze otrzymują poszczególne elewacje do zaprojektowania. W ten sposób każdy pracuje w oderwaniu od sąsiada i znów powtarza się błąd z 1928 r. Powołana przez Głównego Projektanta Komisja Artystyczna nie zapobiega już tej sytuacji. W rezultacie w drugiej połowie kwietnia plastycy przedstawiają 20 kilka pro-



Ryc. 183 i 184. Rynek St. Miasta, strona Zakrzewskiego. Domy nr 9 i 3. Stan obecny.

pozycji rozwiązań elewacji. Nie można pominąć tutaj koncepcji prof. W. Jastrzębowskiemu, nawiązującej do kolorystycznej atmosfery Rynku końca XIX w., lub do romantyki żywych różów, błękitów i żółci starych rynków miast Małopolski. Koncepcja ta najradzykalniej polemizuje z «szarością setki», ale podobnie jak koncepcje Kokoszki i Zycha nie znajdzie akceptacji u zleceniodawcy. Nowa Komisja Artystyczna¹ nie zatwierdza większości przedstawionych projektów i powołuje 9 zespołów

¹ Skład Komisji: przew. prof. P. Biegański, Min. Kult. i Szt. W. Sokorski, V.-Min. Bud. Miast i Osiedli Wolski, prof. A. Kobzdej, Główny Projektant T. S. Warszawy M. Kuzma, prof. Z. Mączyński, nacz. arch. m. Warszawy J. Sigalin, prof. K. Tomorowicz, rektor A.S.P. M. Wnuk, prof. J. Zachwatowicz.



Ryc. 185. Rynek St. Miasta nr 21a — sgraffito projektu J. i H. Żuławskich.

do opracowania całości kolorystyki i malarstwa Starego Rynku. Odpowiedzialnym koordynatorem za koncepcję i całość prac polichromicznych zostaje prof. Jan Sokółowski. Zespół podejmując pracę nie przyjmie jednak za podstawę projektu Pracowni Architektonicznej. Ale zawarta w projekcie teza «zachowania taktu i dyskrecji kolorystycznej» nie może jednak nie oddziaływać na kierunek prac projektanckich. Tak więc ten zespół malarzy ograniczony do 16 osób, a w toku późniejszych prac zwiększony do 18 projektantów¹ (10 zespołów), stanął przed zadaniem wykonania całości prac w czasie od 8 maja do 1 lipca 1953 r.

Warunki wykonania postawionego plastynom zadania były trudne. W momencie podjęcia prac stan robót murarskich, krycie dachów, jest jeszcze w pełnym toku. Kładzie się pierwsze narzuty zaprawy. Mury wymagają suszenia i oczyszczenia z cegieł syli-

¹ Ostatecznie opracowują kolorystykę placu: wykonują malowidła elewacji następujące zespoły: I. Artymowski Roman, Artymowska Zofia — kam. nr. 29, fresk, temat martwe natury z amorkami; II. Edmund Burke kam. nr. 13 i 15, sgraffita ornament.; III. Michalski Leon, Michalska Halina, kam. 14 i 26, sgraffita-ornament roślinny z amorkami; IV. Witold Miller — kam. nr. 21 fryz sgraffitowy ornament roślinny z amorkami; kam. nr. 27 polichromia tempera kazeinowa, pas słucki, kam. nr. 30 — sgraffito, gmerki rzemiosł; V. Sokółowski Jan, Kowalska Zofia, Jacek Sempoliński, kam. nr. 8 sgraffito, tem. muzykanci, kam. nr. 22 sgraffito fresk tem. symboliczne postacie fortuny; VI. Studnicki Juliusz kam. nr. 7 fresk tem. myśliwska — głowy zwierząt, martwe natury, girlandy kwiatów; VII. Halina Grześkiewicz, Maria Skoczylas-Urbanowicz, Bohdan Urbanowicz, Lech Grześkiewicz kam. nr. 1 sgraffito — tem. okręty, róże wiatrów, kam. nr. 3 fresk sgraffito trójwarstwowe — tem. cyrulik; VIII. Grzegorz Wdowicki, Krystyna Kozłowska kam. nr. 4 sgraffito — tem. legenda o szewczyku i bazyliżku, kam. nr. 19 fresk, medaliony i głowy, bonie — tem. pokój i sprawiedliwość; IX. Zamojski Jan kam. nr. 40 fresk — tem. girlandy kwiatów, owoców symbole medyczne, kam. nr. 18 — fresk girlandy kwiatów. Żuławski Jacek, Żuławska Hanna kam. nr. 2 sgraffito fresk ornament i głowa Skargi. kam. nr. 21 a sgraffito fryzy i bonie tem. górny mieszczkańskie wesele i popiersie Kollątaja. W skład zespołu wchodzi Helena Grześkiewicz — zestawianca barw, receptury i nadzór prac elewacyjnych przy udziale J. Barana.



Ryc. 186. Rynek St. Miasta nr 22 — fresk projektu J. Sokolowskiego.

katowych i piecówek oraz pogłębienia fug murów. Sgraffita kamienicy ks. Mazowieckich i Pod Murzynkiem, jak również fragmenty dekoracji Stryjeńskiej mają być zrekonstruowane lub odrestaurowane. XVII-wieczne kamienice jak nr. nr. 31, 42, 38, 32, 28, 24 i 20 mają otrzymać tynki szare, natomiast kamienice XVIII-wieczne jak nr. nr. 40, 30, 18, 10, 5, 11, 27, i 29 mają być utrzymane w jasnym walorze tynku.

Dokumentacja historyczna nie jest dostarczona. W konsekwencji plastyk korzysta pośpiesznie z dorywczych często niesprawdzonych źródeł (Gomulicki), w toku prac zasięgając rady Głównego Projektanta.

Wymiary Rynku 94 × 70 m., usytuowanie Rynku na osi podłużnej pln. zachód-płd. wschód, naświetlanie słoneczne w ciągu dnia wszystkich pierzei, jak również silne refleksy kostkowej podłogi przeszklonych elewacji decydują o potraktowaniu wnętrzym placu i uniemożliwiają kontrastowe przeciwstawienie pierzei. Przewidziana technika wykonania — barwione tynki, sgraffita i mokry fresk. Dopuszczalna ilość barwnika w zaprawie wapienno-piaskowej wynosi 10%. Działanie wapna i kruszywa osłabia nasycenie barwy i powoduje jej przebielenie. Cement toleruje się jedynie w ciągnionych profilach. Plastyki otrzymują barwniki dostępne na rynku krajowym oraz wapno, czasem z zawartością margla. Analizy chemiczne materiałów malarskich przeprowadza dr H. Jędrzejewska. Celem uniknięcia «pasiastej» kompozycji pionów kamienic oraz dla powiązania ich poziomo wyodrębnia się detal architektoniczny tj. gzymsy, okienne opaski, pilastry i cokoły w neutralnych, jaśniejszych zestawieniach. Na ulicy Piwnej możemy obserwować skutki nieliczenia się z tym zagadnieniem. Stolarka jest utrzymana w kolorze ciemnej bejcy brązowej.

Zadanie malarskie polega na zestawieniu 40 płaszczyzn barwnych każda około 100 m² powierzchni, o małym zróżnicowaniu proporcji i plastyki, o jednolitym, silnym



Ryc. 187. Rynek St. Miasta nr 14 — sgraffito projektu L. i H. Michalskich.

nr. 24 na stronie Barssa, tak jak sgraffitom Kołłątajowskiej nr. 21 — dywanowe sgraffito kamienicy nr. 14. Ciężar dekoracji sgraffitów i fresków jest przesunięty na górne kondygnacje, — sugestia przejęta przez zespół z koncepcji Miastoprojektu, nie wydaje się dziś słuszna, — nielogiczne bowiem jest zdobienie partii budynków z trudem odczytanymi rysunkami, oddalonymi od bezpośredniego kontaktu z człowiekiem. Całością kompozycji kieruje Jan Sokółowski. Zestawienia kolorystyczne strony Kołłątaja opracowują: Wdowicki, Kozłowska, Żuławscy i Artymowscy, strony Dekerta: Miller i Zamojski, strony Barssa: Sokółowski, Kowalska i Michalscy, strony Zakrzewskiego: Urbanowicz i Grześkiewicz. Kompozycja Zapiecka nie wchodząca w zakres zadań zespołu jest dziełem E. Burkego.

Ogólny projekt Rynku został opracowany w 5 dni, uzyskując akceptację Komisji; w toku realizacji będzie ulegał jednak licznym korektom i propozycjom zmian Komisji.

przeszkleniu elewacji. Zasadniczą sprawą będzie tutaj charakterystyka stron Rynku. Strona Dekerta zawierająca najcenniejsze budowle i mieszcząca lokale muzealne będzie utrzymana w tonacji poważnej, ciemnych szarości, głębokich zieleni, bogatego złocenia kamieniarki. Przeciwnie jej strona Zakrzewskiego wyróżniająca się zwartością bryły i silniejszą rzeźbą podziałów architektonicznych, wskazuje na potrzebę ich podkreślenia oraz zaznaczenia kamienicy na rogu Świętojkańskiej. Akcent kolorystyczny — błękit, biel i zielenie. Kompozycja długiej, niezorganizowanej architektonicznie strony Barssa, opartej na dwóch akcentach jasnych kamienic: nr. 18 i nr. 12 oraz na szarościach kamienic nr. 24, 29 i 6. Przyjęcie tej zasady umożliwi grę ostrych żółci, zieleni i różu pozostałych elewacji. Strona Kołłątaja nastrożca szczególne trudności, charakteryzować ją będą tonacje różów, czerwieni i fioletów. Komponuje się również osie dekoracji przeciwstawnych ścian Rynku. Tak więc kamienicy Pod Murzynkiem i Barzyckowskiej odpowiadają na stronie Zakrzewskiego bogatsze dekoracje kamienic nr. 3 i 7. Kamienicy Fukiera odpowiada kamienica Pod Fortuną

Po zaakceptowaniu projektu całościowego równoległe z opracowywaniem przez autorów projektów elewacji w skali 1 : 20 lub 1 : 50 oraz rysunków roboczych w skali 1 : 1 — nie ulegają zwłoce prace nad zakładaniem barwnych tynków. Tak więc na zasadzie ogólnego projektu Helena Grześkiewiczowa wykona ponad 200 próbek barwnych tynku na ceglach: po znalezieniu właściwych zestawień próbek i po opracowaniu receptur — zakłada się próbne płaszczyzny na elewacjach, z chwilą zadawalającego rezultatu murarze zakładają barwne tynki o grubości około 1/2 cm.¹ W szeregu elewacji jak również w większości fresków i sgraffit jako kruszywo stosuje się biały i drobny piasek kwarcowy opoczyński. Malowidła wykonuje się w technice mokrego fresku, stosując metodę albo jednowarstwowego malowania z palety (kamienica nr. 9), bądź malując kilkakrotnie według recepty L. Grześkiewiczza (kam. nr. 3, 29, 24). Czas wykaże wartość zastosowanej metody.

Okolo 5 lipca kończą się ostatecznie prace polichromiczne. 22 lipca 1953 r. Stary Rynek został przekazany społeczeństwu.

Wallis we wspomnianej już recenzji z 1929 r. wysuwał 3 alternatywy rozwiązania ówczesnej polichromii: stanowisko bezwzględniego pietyzmu — ograniczenia prac do konserwacji i zabezpieczenia, druga alternatywa — stanowisko «puryzmu» historycznego — utrzymanie wykonywanej polichromii w ramach stylu epoki i prawdy historycznej, trzecie stanowisko — przeprowadzenie polichromii środkami współczesnej sztuki. Żadne z tych stanowisk nie zostało konsekwentnie przeprowadzone w ówczesnej polichromii. Konsekwencji tej pozornie nie stwierdzamy i w ostatniej



Ryc. 188. Rynek St. Miasta nr 40 — fresk projektu J. Zamajskiego.

¹ Wymieniając autorów polichromii nie można pominąć dużego zespołu najmłodszych artystów, pracujących przy realizacji malowideł, oraz zespołu pracowników kier. robót elewacyjnych J. Kłosowski oraz murarze: J. Łąkowski, K. Choldak, S. Staszewski, I. Mazurek, J. Otoliniński, B. Szymborski, I. Kowalski, W. Małachow, S. Koper, M. Lipko, K. Baum, A. Hajdys, W. Łukasiewicz, L. Konopski, sztukator mistrz J. Konarzewski, robotnicy J. Koźnicki i J. Polaczek.



Ryc. 189. Rynek St. Miasta nr 8 — sgraffito. Proj. Sokolowski.

Ryc. 190. Renesansowy fryz sgraffitowy i dekoracja rzeźbiarska nadproża okiennego w tzw. kamienicy książąt Mazowieckich — Rynek St. Miasta nr 31.





Ryc. 191. Gotyckie fragmenty obramienia portalu współgrają z nową polichromią.

polichromii. Rekonstrukcja ściśle w stylu epoki nie mogła mieć miejsca, bo brak było jakiegokolwiek dokumentacji i śladów dawnej polichromii. Ewentualne posługiwanie się w kompozycji katalogiem stylowych motywów ornamentalnych kwalifikowałoby tę pracę w kategoriach rzemieślniczych. Z drugiej strony arbitralne narzucenie koncepcji własnego stylu i gustu autora groziło całości anarchią i dowolnością rozwiązań. Jako naczelną zasadę przyjęto szukanie formy plastycznej na drodze ustosunkowania jej do formy architektonicznej budowli. Analiza proporcji, podziałów, tektoniki i skali budynku wytyczała nieuchronnie płaszczyzny, akcenty i obrazy kompozycji malar-

skiej. Stąd większość plastyków rozwiązuje swoje zadanie nie tylko w zgodzie ze swoim pojmowaniem malarstwa ale i to przede wszystkim w zgodzie z zabytkowym charakterem obiektu. Na formę kompozycji ornamentu wpływa przyjęta tematyka, anegdota, legenda i historia wiążąca się z tą budowlą. Szczegół dekoracji czy ornament wyrasta z treści i ze stosunku do całości kompozycji architektoniczno-malarskiej.

Zarysowały się dwie tendencje rozwiązań malarskich, jedna idąca w kierunku zdobienia, dekorowania istniejącej architektury, druga -- współudziału środkami malarskimi w rozwijaniu wątków architektonicznych. Przykładem pierwszej tendencji będą kompozycje dywanowe Sokołowskiego (kam. nr. 22), Michalskich (kam. nr. 14), Żuławskich (kam. nr. 21 a) lub dekoracje rozwieszające girlandy, festony i martwe natury w polach zawartych między rzeźbą architektury (kam. nr. 40 i 18) projekt Zamoyckiego, (21, 30) projekt Millera lub projekt Artymowskich, (kam. nr. 29). Przyjęcie tej zasady narzucało konieczność dekoracyjnego rytmizowania przedstawianych kształtów i form. Przykładem drugiej tendencji rozwiązań będą kamienice nr. 9 projektu Studnickiego, nr. 3 — projektu Urbanowicza i Grześkiewicza lub Wdowickiego i Kozłowskiej (nr. 19). Rozwiązania tego typu znacznie ryzykowniejsze, dają jednak swobodę malarskiego obrazowego kształtowania kompozycji architektoniczno-malarskiej.

Polichromia kamienicy Fukierowskiej nawiązująca do poprzedniej koncepcji Ostrowskiego, została wykonana w technice kazeinowej odbiegając intensywnością i fakturą techniki od pozostałych polichromii.

Nasuwa się zasadnicze pytanie — celowości polichromii! W dyskusji nad projektami polichromii warszawskiej i realizowanej obecnie polichromii ulicy Długiej w Gdańsku, padła cenna uwaga. Cechą dawnej zabytkowej budowli jest zawsze żywe, czytelne piętno rękodzieła. Odbudowując całe zabytkowe dzielnice metodami zmechanizowanej pracy oczywiście gubimy tę cechę dzieła dawnej epoki. Malowidło wykonane na nowiej, technicznie wykonanej elewacji, wnosi z powrotem ślad ręki ludzkiej, indywidualizuje, ożywia architekturę.

Dwie polichromie Starego Rynku w Warszawie są bardzo różne. Rozdziela je nie tylko 25 lat oddalenia. Tam beztroska lekkomyślna zabawa artysty, tutaj świadomość skutków działania dzieła plastycznego. Z tamtą polichromią społeczeństwo żyło się dopiero po 10 latach jej wykonania, ostatnia nowa polichromia miała przemówić z chwilą zdjęcia rusztowań.

Niewątpliwie można było znaleźć inne, lepsze formy rozwiązania. Poczucie odpowiedzialności zespołu, pietyzm wszystkich dla Starego Miasta, reakcje społeczeństwa, a wreszcie i terminy wpływają na nieśmiałość naszych poczynań. Może należało silniej przeciwstawić nową autentyczną biel odbudowanego Rynku większej swobodzie malarskiej, żywszym, gorętszym akcentom barw. Ale może właśnie w tej trosce o wyraz właściwy, w tych wątpliwościach i brakach powstała nieoczekiwana atmosfera skromnej ale ludzkiej poetyckiej prawdy.